الأيدي الحزينة

محمد عبدالله الترهوني

الأيدي الحزينة

دار البيـــان

للنشر والتوزيع والإعلان

الأيدي الحزينة

محمد الترهوني

- تصميم الغلاف: الفنانة شفاء سالم

- الطبعة: الأولى 2020 م

- رقم الإيداع المحلي : 508/ 2019 دار الكتب الوطنية بنغازي

- الرقم الدولي الموحد: ردمك . ISBN978-9959-37-100-3
الوكالة الليبية للترقيم الدولي الموحد للكتاب بنغازي - ليبيا

جميع حقوق الطبع والاقتباس والترجمة محفوظة للناشر:

دار البيان للنشر والتوزيع والإعلان
بنغـازي – ليبيا

هاتف 061.2232104 – محمول 091.2090770

"إذا كان هناك ثمة شيء جهنمي وملعون حقا في هذا العصر، فهو التريث فنيا عند الأشكال، بدل أن نكون كالمعذبين الذين يحرقونهم، والذين يقومون بإشارات فوق محارقهم".

أنطونين آرتو

الشعر، الروايات، الأقاصيص هي أثريات غريبة لم تعد تخدع أحدا، أو تكاد . قصائد، حكايات، ما الفائدة منها؟ لم يبق سوى الكتابة.

لوكليزيو

كل عمل يخفي سيرة ذاتية لا إرادية.

جورج بالانديه

• الأزرق الحزين

العالم ما هو إلا رؤية لما هو موجود، بدون الرؤية لن يكون هناك معنى حقيقي لأي شيء، عندما نظرت إلى يديكِ أول مرة كانت الأرض تدور بجهد كبير لكن متعمد وتترك خلفها الكثير من الحواشي على نص الحياة الكبير، عندما نظرت إلى أصابعكِ أول مرة كنت أنظر إلى غابة عليَّ دخولها، غابة تتعلم فيها كيفية ترك الطريق تتلاشى بعيدا عن خطواتك، غابة لها ذاكرة زرقاء، أشجارها تتسامح مع تعرجات والتواءات خطواتنا، هذا ما كنت أراه عندما قابلت أصابعكِ أول مرة. ربط أرسطو الرؤية بالماء، والصوت مع الهواء، والرائحة مع النار واللمس مع الأرض، لم يكترث أرسطو بحاسة التذوق، ربما لم يجد أرسطو سبباً لتذوق العالم، ربما فعل ذلك لاستفزاز الآخرين لإثبات العكس، ربط الرؤية بالماء أمر ليس بالغريب، الماء هو حلمنا الجماعي، عندما نظرت إلى يديكِ شعرت بروح مياه النهر، شعرت بالطريقة التي كان يرى بها الرسامون الأزرق في ظروف إضاءة مختلفة عن التي نعرفها اليوم، يداكِ هما الماء، هما الرؤية، وضع أرسطو الرؤية في قمة الهرم، الرؤية تشبه الزيارة، الرؤية تشبه العطش، تشبه الذهاب لجلب بعض الماء، أصابعكِ تتحرك في الرؤية، تتحرك كحبال ذهبية، تتحرك بهدوء كالتفاصيل الثمينة التي يقدمها الحب، قديما كان هناك تصورٌ للجسد كمدينة والحواس الخمس هي أبوابها، هذا التصور يقدم البديل للحياة

اليومية التافهة والمنظمة بشكل مفرط، هذا التصور يشير إلى أن المدينة لا يمكن دخولها إذا لم يتم تأهيل الحواس بشكل جيد، المدينة مكان جميل وفريد لكنه غامض ويشبه الأمل السري، تأهيل الحواس يعني إثراء الذات، يعني الشغف والعاطفة والذوق الجامح، عادة ما يتم ربط العاطفة بالحماقة، لا أحد ينظر للعاطفة بطريقة إيجابية، لأنها تعني المتعة والحيازة والإرادة، تبادل المشاعر أمر مرعب، أما تبادل المصالح، تبادل السلع، تبادل الأفكار القاتلة فأمر لا يجد اعتراضا من أحد، عندما نظرت إلى يديك لم أفكر في آدم سميث الذي ينظر إلى العاطفة كفائدة يجب دفعها، بل فكرت في الشغف الذي يعني الهوس الذي يستوعبنا بالكامل، ويأخذنا إلى نهاية الطريق في غابة لها ذاكرة زرقاء، حياتنا بدون هذا الشغف هي مكان للخراب، الهدوء يشبه العار، الهدوء يشبه حرب فرويد ضد نفسه، عندما نظرت إلى يدكِ بصورة مفاجئة في يوم لم تكن العواطف فيه تشكل عائقا كما اعتقد أفلاطون، بل تشكل قانون الدفاع عن النفس في عالم آدم سميث، في هذا اليوم بالذات أصبحت مهمة الفيلسوف في عالم يتجاهل كل ما يحدث فيه أمر ممكن.

روعة يديكِ لا تعترف بالانطباعات البسيطة، إنها تعقيد ممتع من الذاكرة والرغبة، إنها أكثر من مشهد يشغل حاسة البصر، أو مشهد نفكر من خلاله في الطريقة التي يهدد بها جمال يديكِ كل الأشياء من حوله، يداكِ تشبه التألق الداكن للأزرق، تشبه توهج ماء البحر أمام أشعة الشمس، يداكِ هما روح الارتجال، تسير التبادلات بين يديكِ والرؤية وبسهولة تعبر بشكل واضح عن معنى التمييز الذوقي، إنها تؤكد على مقولة صاحب السخرية الهمجية "لكي

تنقذ نفسك عليك أن تنقذ العالم"، لأن يديكِ فرصة للهرب من فخ العالم البغيض، فرصة تعبر عنها الذاكرة والرغبة بتعقيدها لمعنى إنقاذ العالم، يكمن إنقاذ العالم في إنقاذ يديك من العاطفة البشعة، من مجموع أساطير كتبها زولا عن العلم في رواياته، من فن المرور الشيطاني الذي يسمى السياسة، من صياغة البشر لنفس المخاوف عبر تاريخهم، تعلمت أثناء رحلة البحث عن يديكِ أن أعرف جيدا ما أبحث عنه، دون معرفة ما أبحث عنه لا يمكن العثور عليه، بهذه الطريقة تستبعد الفلسفة نفسها، بهذه الطريقة تستبعد الثالث الذي يحدث الضوضاء، لم تكن الرحلة سوى طقس ضوضاء ذاتية، كانت الضوضاء تجد مكانها في الفراغات في الانتقال من موقف إلى موقف، من مكان إلى مكان، الضوضاء هي هرمس إله المرور الشيطاني والعبور إلى الثرثرة غير المجدية، أثناء الرحلة إلى يديكِ كنت مفتونا ومروعا إلى حد الموت بسبب كلمات نيتشه، مفتون بسخريته من فلسفة غير ضرورية في الواقع الذي تتحدث عنه، مروع بسبب كراهيته لمعرفة خالصة لا تحب البكاء والضحك، نيتشه مثل يديكِ يكره الذكاء المعلب ويحب الصبر الذي لا يعترف بالوقت أو التاريخ.

للرؤية تاريخ شاحب، في العصور القديمة لم يكن لدى الناس والأشياء هوس الظهور، لم يكن العالم يدرك معنى الرؤية لمجرد الترفيه، ولا معنى لجمالية ثورية، الرؤية كانت حدثا نقيا لكن غير كامل، لقد أعلن ليوناردو دافنشي في أواخر القرن الخامس عشر أن الأسود ليس لونا بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة، كيف يمكن النظر إلى اللوحة التي تصور نيكس ربة الليل الأصلي عند الإغريق وابنة الفوضى؟ أو لوحة الصياد الأسود الذي يسافر عبر الغابات والجبال

ويعيش على تخوم المدينة والمجتمع؟ كيف يمكن النظر إلى الثور الأسود الجميل على جدران كهوف لاسكو؟ مكان نيكس كان مدينة صغيرة في ايتكا، تم العثور على تمثال من الرخام الأسود يصورها وهي واقفة حاملة في قلبها الأحلام السيئة، الأسرار، الضيق، الشيخوخة، الموت وسوء الحظ، أرسطو ربط في القرن الرابع قبل الميلاد ما بين الأحمر والنار، الأخضر والماء، الأبيض والهواء، الأسود والأرض، الأرض هي مكان الموت والهلاك، الأسود هو الشيطان والسحر، الرؤية موضوعة ثقافية، لهذا أصبح الأسود السلبي والبغيض لونا ملكيا في القرن الثالث عشر، حدث ذلك بسبب الفراء الأسود الذي جاء من روسيا وبولندا إلى الغرب وأصبحت المنسوجات الملكية سوداء نقية وجميلة، الرؤية لا تجسد الواقع بشكل مباشر، الرؤية تستخدم اللغة لكنها لا تعرف الإقامة الخطية، يتحول كل شيء إلى شيء آخر في لعبة لغوية ساخرة، اللغة لا تخضع لسلطة ما ؛ فلسفية أو دينية، لهذا تحب اللعب، تحب خلق الرموز، تحب المجاز والاستعارة، هكذا يتحول الأسود لون الموت إلى الأسود لون الخصب والفخامة.

و أنا أنظر إلى يدكِ أول مرة فكرت في اليد البيضاء واليد السوداء، لا تختفي رمزية اللون في كل مجالات حياتنا اليومية، اليد السوداء هي اليد القادمة من العالم المظلم، هي يد نيكس الممتدة من عالم الفوضى والشر، إنها يد الشيطان المشوهة والقاسية، إنها يد الظلم والتمييز العنصري، يد السوق السوداء، يد الشر حرة في الذهاب إلى أي مكان، لكنها يد ملعونة، اليد اليسرى علينا أن نشعر بالقلق منها، لأنها تنتمي إلى هذا العالم، فهي شيطانية والأساطير تشدد على أنها تهديد، كل شيء في اليد اليسرى يفسد نفسه ويموت، إنها ببساطة تحدث الفوضى، وتعيش

تواطؤاً مستمراً مع الحضيض، علينا تجنب قوتها التخريبية بمنعها من الحركة لأنها نقطة مركزية للشيطان في الجسد البشري، اليد اليسرى تقف إلى جانب القطة السوداء، والغراب الأسود، البومة السوداء، الأبيض مرتبط بالهواء، الأبيض لا يعوق مثل الأسود الاتصالَ بالأروح الطيبة، الملائكة بيضاء، الأولياء يلبسون الأبيض في الأحلام والحكايات، اليد البيضاء مرتبطة بالنور، هذه اليد خارج إطار التعتيم، بعيدة عن الظلام، إنها يد التألق والإشراق، يد الكرم والعطاء والتضحية، إنها يد شفافة وخفيفة تمنح الخير، اليد البيضاء هي يد العيد والمجد، يد نظيفة من كل نجاسة المجتمع، لا تعرف الرشوة أو الاختلاس، لا تعرف السرقة ولا المتاجرة بالقيم أو المبادىء، لكن وأنا أنظر إلى يديكِ لم أفكر فيها كيد بيضاء أو سوداء، بل فكرت فيها كيد زرقاء، عندما نظرت إلى يديكِ أول مرة سمعت موسيقى البلوز، سمعت الكوميدي ماري كاهيل وهو يعرف البلوز قائلا:"البلوز ليس أكثر من شخص طيب يشعر بالسوء"، وإيدا كوكس وهي تقول:"البلوز ليس أكثر من حبيبك وهو يجول في عقلك"، الأزرق ككل الألوان ظاهرة ثقافية، قديما قيل :إن الياقوت الأزرق له القدرة على الشفاء، وحديثا ينظر الفيسولوجي إلى اللون الأزرق كمصدر للراحة والهدوء وفي بعض الأحيان الحزن، في العصور الوسطى كان الأزرق لوناً دافئاً، لكن مع بداية القرن السابع عشر تغيرت الأمور وظهرت الألوان الثانوية وتغيرت معها الرؤية، الأزرق هو لون العصر الحديث لكنه لون غير شعبي، هو اللون المفضل عند القراء والفنانين والمثقفين بوجه عام، لا وجود للون الأزرق في لوحات كهوف ما قبل التاريخ، لا وجود للأزرق في منسوجات العالم القديم، لم يعرف الناس اللون

الأزرق إلا مع ظهور تقنيات الصباغة الأولى، لم يعرف الناس الأزرق بكثرة إلا مع فجر العالم الصناعي، الأزرق ترك الفلسفة عالقة في حديثها عن الذات والموضوع، وجاء مع كوبرنيك لتصبح يداكِ مع الشمس مركز العالم.

عندما نظرت إلى يديكِ أول مرة اكتشفت أنها لا تنتمي للأبيض أو الأسود، لا تنتمي للعالم القديم قبل نيوتن الذي اكتشف عام 1666م أن مرور اللون الأبيض النقي من خلال المنشور الثلاثي يُظهر الألوان الأساسية في قوس قزح، يداكِ لا تنتمي للعالم قبل نيوتن، بل تنتمي لعالم الأزرق الممتع، هناك زيف في هذا العالم، وهناك أزرق زائف، العالم الزائف هو عالم الانقطاعات والتمزق والفساد، عالم مليء بالنسخ، بالتكرار، بالذكاء المصنوع من الملل، يداكِ لا تنتمي لعالم الأزرق الزائف، بل إلى عالم الأزرق الفاتح للشهية، الأزرق الذي لا يجذب الطفيليين، لا يجذب العادي والمتوقع، لهذ نجد عددا قليلاً جدا من الأشياء الزرقاء في هذا العالم، السماء زرقاء، البحر أزرق، وقد نجد بعض الطيور زرقاء، لكن لا يوجد طعام أزرق، لا توجد تفاهة زرقاء، يداكِ ككل الأشياء الزرقاء العميقة واللانهائية والتي ليست في متناول اليد، النظر إلى يديكِ يردم الهوة بين الجسد والأدب، يداكِ هي مكان التفاعل بين الجسم والرؤية، الأدب الرديء يصدر الحياة من خارج النص إلى داخل النص، الأدب الخطير يصدر الحياة من داخل النص إلى الخارج، الرؤية هنا لا تفكر في سوء الفهم، بل في سوء الكتابة، على الأدب أن يخترع الأزرق في الأدب، أن يرسم أشياء زرقاء يمكن إضافتها إلى هذا العالم البائس، يداكِ تظهر دون نظرة عفا عليها الزمن، تظهر دون تردد أو مواربة، تظهر كالسماء، كالبحر، كالطيور الزرقاء فوق غصن في نهار جميل، ما

تؤكد عليه يداكِ هو حتمية الكتابة، وحتمية تحول يديكِ إلى أدب دون مساعدة من البلاغة، بل بمساعدة من غبار الألوان على قماش اللوحة، لأن يديكِ تؤكد أن الأزرق في الأدب والفن هو الأفكار، وأن الأفكار أهم من كتابة السطور، الأفكار أهم من الألوان على القماش، الأزرق هو أن تجلس في غرفة واسعة ولا تشعر بالوحدة، لأن العزلة هي الأزرق القادر على التوفيق بين فراغ الورقة الخامل والكلمات، بين الخطوط العريضة والمساحة الفارغة في قماش اللوحة، يداكِ هي الخط الأزرق المائل الذي يبدو غير مرئي لكنه يقول كل شيء عن لوحة "عارية تهبط السلم" لدوشامب.

كل رؤية ناضجة تمقت العالم، هذه الرؤية تحتاج إلى براعة أعلى من العواطف، تحتاج عدم الوقوف طويلا في نقاط تقاطع لا تقبل النظر إلى عوالم أخرى غير هذا العالم الذي تتساقط ملابسه أمامنا مع كل حرب، وفي كل مجاعة، الرؤية في هذا العالم مكان للتعذيب، أو هندسة لسخرية مُرّة، فقط عندما أنظر إلى يديكِ أفهم معنى الموعد النهائي مع براعة العواطف، هناك على حدود غياب كل الآلام التي عرفناها تقف تفاصيلنا الرائعة والحارقة من شدة توهجها، هناك في آخر نقطة من الضوء والظل، من الحنين واللوعة، هناك بعيدا عن مركز كل شيء، بعيدا عن مجموع كل المعرفة الساذجة، بعيدا عن جمهورية أفلاطون، وانتصار عصر التنوير بطريقة بسيطة وقاسية في نفس الوقت، أجد يديكِ والمكان يرتجف بسبب الأزرق المشبع بالحنان، أجد التاريخ وهو يولد للمرة الأولى مع الخبز، كتب هذا التاريخ مأساوية لكن مضيئة، هذه الكتب تتحدث عن الأزرق الحزين، تتحدث عن صباحات لها جيوب باردة، ووجوه شفافة مطوية في علب

اللبن، كم رغيف يحتاج الجوع كي يفسر لنا العالم، الأزرق الحزين هو تاريخ مناقير الدجاج التي تضرب الأرض من أجل حبة قمح، مالارميه وهو يكتب "أزمة الدود" كان يفكر في طريقة لرؤية المناقير وهي تضرب الأرض، يفكر في المعنى الحقيقي لموت فيكتور هوجو، يفكر في النبؤات التي لا تتحقق أبدا، يكتب عن الأحلام الممزقة، عن الانسحاب بعد خيبة أمل مضحكة، كانت براعة مالارميه أعلى من العواطف، لكنه لم يتجاوز قول أحد أبطال بيكيت:"النهاية موجودة في البداية ومع ذلك علينا الاستمرار"، لم ينسَ زولا ولا مالارميه أن الماضي غير قابل للإصلاح، وأن المستقبل لا يمكن التمرد عليه، لا يمكن التمرد على العلم أو التوقف عن تقديم التنازلات له، الأزرق الحزين هو الأدب الذي لا يستطيع مقاومة العلاقة بين الفرح في عينيكِ والحزن الذي تتكلم عنه يداكِ، لا مزيد من القصص، فلا وجود لبداية أو نهاية مناسبة، الأدب لم يعد يتذكر الوعد الذي قطعه على نفسه أمام الحياة، حركة يديكِ هي الوعد، هي التاريخ وهو يتساءل عن نفسه أمام هيجل، حركة يديكِ لا تقبل أبدا أن يكون التاريخ مجرد تمرين في السلبية.

• أزرق بيكاسو

لم يبدأ نيتشه مسيرته الأكاديمية كفيلسوف أو أديب، بل كلغوي كلاسيكي، لم يصبح نيتشة فيلسوفا إلا في اللحظة التي تأكد فيها أن علاقتنا مع العالم عاطفية، وأن موهبة الإنسان الحقيقية هي الضحك، لقد صعد نجم نيتشه بعد كتابه ولادة المأساة وقد أثار الكتاب الكثير من الجدل، أما مولد التراجيديا فقد تم الهجوم عليه من قبل العالم الأكاديمي لأنه كتاب يفتقر للجدية فمن وجهة نظرهم كان مولد التراجيديا مجرد قصيدة فيها الكثير من الحماس والضحك، هل كنا محظوظون بنسيان نيتشه لفقه اللغة؟ كارلوس كاساجيماس صديق بيكاسو قال:"الملهم في كل لوحات الفترة الزرقاء هم المتسولون والعاهرات الذين كان بيكاسو ينظر إليهم وهو يتجول في شوارع برشلونة"، فهل نحن محظوظون بنظرات بيكاسو الطويلة للعاهرات؟ بيكاسو صرخة ملونة، سكين أزرق في صدر الهم الإنساني، نيتشه بكى بسبب المفارقة العجيبة وهي أننا في اللحظة التي أصبحنا إنسانيين جدا دمرنا العالم، لحظة مضحكة لدرجة البكاء، بيكاسو بكى من انحناء الإنسان تحت حمل الفقر الكبير، كان سكين الأزرق يجرح موهبته كي تتكلم، في بداية عام 1935م ترك بيكاسو الرسم ليكتب الشعر، بيكاسو يكتب كعاشق ممزق في لوحات كثيرة، لقد كانت الكتابة محولة للاستيقاظ من حلم مرعب، محولة لإيجاد نهاية لليل التاريخ الطويل، الكتابة والرسم هما الوسيلة

الأجمل للتعاطف مع النفس، مع الآخر، مع العالم، هما أكبر تجربة عرفتها اليد عبر تاريخها، هما الاستعارة الأكثر حميمية في تاريخ البشرية، الكتابة والرسم هما مسك اليد ليد الآخر البعيد بحنان مفرط في حرارته، إن اللمس هو محاولة للدفاع عن النفس ضد العجز الرمادي، ضد قضم اليأس يد الأمل، لدينا أرشيف كبير مكوّن من الكتب واللوحات للدفاع عنا ضد أن يكون هناك شرطا للحياة ومع ذلك يكون هذا الشرط دائما غائباً.

عندما عانقت يدكِ يدي أول مرة فهمت جمال أن يكون الإنسان هو الحيوان الوحيد الذي له يد ويستخدمها كأداة، يستخدمها لقول أحبك، يستخدمها كسلاح، كل الأساطير والخرافات والحكايات كانت تدور حول اليد وكل هذه الأساطير والخرافات والحكايات كانت تكتب أو ترسم باليد، قبل أن تعانق يداكِ يدي أول مرة كان بيكاسو غارقا في الأزرق الحزين، صديقه كارلوس كاساجيماس انتحر بعد محاولته قتل حبيبته الراقصة في مولان روج أو الطاحونة الحمراء في باريس، كان بيكاسو يفكر في وحدته المنهكة، يفكر في المسارب التي يتدفق منها الأزرق إلى روحه، كنت مع بيكاسو نعيش قي "غرفة زرقاء" نقسم كل شيء إلى اثنين، سماء وأرض، روح وجسد، نحاول معا "دفن الكونت أورجاز"، أكثر ما كان يحير بيكاسو هو ضعف السؤال، هو الجمل المائلة، هو الإجابة البسيطة عن سؤال النهاية، عندما عانقت يدكِ يدي أول مرة كان بيكاسو يعشق رسم الناس في المقاهي، ينظر إلى أحمر الشفاه على حواف فنجان القهوة، إلى الحبيب الذي ينتظر حبيبته، إلى الأيدي وهي تصنع الحديث من زوايا مختلفة، في مقاهي الأحياء البوهيمية يجد الراحة من الأرق والعصبية، في المقهى

يمكن أن نجد الطريقة الوحيدة للاستمتاع بعلاقتنا العاطفية مع العالم، نجد الكثافة العاطفية اللازمة لتحمل التفكير في العالم كضجيج متواصل، ويدي في يدكِ نسيت التهديد النهائي للموت، ويدي في يدكِ تعلمت مقاومة الحزن والنظر إليه كدخيل أو متطفل، رأيت مخالب حيوان تستخدم كتعويذة لجلب الشجاعة على صدور البدائيين، رأيت يد الشامان على رأس المريض للعلاج، رأيت اليد وهي ترتفع للدعاء، اليد وهي تبدع مفهوم الرجاء، رأيت يد نيتشه وهي تلوح عبر القرون، وهي تكتب وهو يحاول دون خوف الإجابة عن السؤال:ما الذي يجعلنا بشر؟ ما الذي تعنيه كلمة إنساني؟ يكتب ليكشف عن نفسه في الأساطير والخرافات والحكايات، يد نيتشه هي عين "عازف الجيتار الأعمى" التي رسمها بيكاسو وهو يعيش في الغرفة الزرقاء، اليد التي تمسك الفرشاة، اليد التي تمسك القلم وتهرب من توسط اللغة بيننا وبين الواقع، تهرب بنا من دموعنا التي تعرف كيف تفرق بين تاريخ الحياة وتاريخ البؤس، وتاريخ ثالث هو تاريخ الطبقة التي تكتب التاريخ، في اللحظة التي عانقت فيها يدكِ يدي عرفت أن المعابد القديمة وناطحات السحاب والصواريخ لم توجد بسبب الهندسة، بل بسبب أنها كانت مرسومة أو مكتوبة، الرؤية هي ما يجعل الخيال أكثر صعوبة من الحقيقة.

نيتشه كان شاهدا على عدم كفاية الوصف، بيكاسو كتب الشعر بسبب عدم كفاية الوصف، هناك ترحال من نص أصلي إلى نص تفسيري، ترحال ينمو مع الوقت بسبب الحب . الكتابة والرسم هما علاقة مع الآخر، لكن اللغة في هذه العلاقة مؤجلة، علاقة الحب هي تأكيد لأولوية الرؤية، أولوية اللمس، الحب

هو الخطوة التي تتخطى الحدود، حدود الورقة، حدود القماش، حدود اللغة، للحب صورة بصرية ولفظية، لكن ليس هناك صورة بصرية أو لفظية للموت، ليس في مقدورنا كتابة الموت أو رسم الموت، لكن في مقدورنا المسك بيد الحب، نيتشه تلميذ القديسين يخاف العلاقة الحميمة مع العالم لأنها تفرض عليه الكتابة، تفرض عليه الغموض والحزن، في هذه الحالة تحول الفلسفة إلى سخط غنائي، عندما عانقت يدكِ يدي فكرت في مواساة نيتشه، فكرت في الحب، فكرت في جمال إثراء الغموض نفسه، غموض هو هرب الحب من هذه التفاهة التي تجعلنا نفكر في أن الوحدة مكان مناسب لنا، نيتشه جلس في الغرفة الزرقاء الخاصة ببيكاسو خوفا من الشفقة، جلس في الغرفة الزرقاء بحثا عن أخوية مفقودة، بحثا عن ابتسامة لوسالومي التي تقول:" الطيبة اختراع شيطاني". فكرت وأنا أشعر بيدكِ في يدي بأن الفلسفة يمكن بسهولة أن تحل محل الندم، أو أن تحل محل العقل البارد، فكرت في أن كل أفكار نيتشه كانت تخرج من صندوقه الخاص، كلها تخرج من جماليات خيبات الأمل، الحب الذي يعرف كيف يمارس عبقريته ما هو إلا انتصار خيبات الأمل الكثيرة، عندما كانت يدكِ تتكلم مع يدي فهمت أن الحب وعد لم تنجزه الفلسفة، فهمت أن الحب مغادرة بلا عودة، وأن الحب نفي لذاتي، إهمال لمصلحتي الخاصة، انتصار على نفسي، أنا أحب تعني أني رهينة لدى الآخر، بسبب عدم إنجاز الفلسفة لوعدها غرق نيتشه في الجنون، غرق في أزرق بيكاسو، هناك في الغرفة الزرقاء فقط يمكن إيقاظ الدموع النائمة.

طرح نيتشه في آخر أيامه هذا السؤال:"هل سمعتم تعريفي للحب؟ إنه التعريف الوحيد الذي يستحق الفيلسوف". حب نيتشه يشبه الحرب، حب

يتضمن العداء، حب نيتشه هو حبه لسقراط، مزيج من الكراهية والحب، عبء الحب أمر لا يمكن تحمله بالنسبة لنيتشه، ليس لأن الحب ثقيل، بل لأن الحب مؤلم، مصدر الألم هو أن تعيش بالحب ومن خلاله، أن تتحول إلى كيان غرامي يعني أن تواجه شغفك، أن تتحول إلى كيان غرامي يعني أن تتفق مع الآخر على عمى مشترك، أن أتوقف عن الرؤية من أجلك أنت بالذات، "أنا لا أرى غيرك"، هكذا يكون الحب هو المقاومة الأخيرة لإغراء العزلة، ويدكِ تمسك بيدي شعرت بأن الوحدة محفوفة بالخطر، التركيز المفرط على الذات مرض، الوحدة هي العيش بدون مناعة ضد الأحلام التي تتحول إلى نوع من الفزع، يدي التي تكتب كانت في يدكِ، يدي التي ترغب في الكتابة وتشعر بالفزع من هذه الرغبة، الفزع من فهم الكتابة كنفيٍ للعالم، من فهم الكتابة كنوع من الاعتراف والمذكرات الإرادية، يدي ويد نيتشه ويد بيكاسو كانت في يدكِ أنتِ، لا وجود للحكمة الرخيصة في راحة يدكِ، الحياة تجد مبررها وأنا أشعر بنعومة راحة يدكِ، الحياة تجد مبررها في الحب، ويدي في يدكِ يمكن تقبل الحياة كمأساة يجب إنجازها، نيتشه قال:"في كل محادثة بين ثلاثة أشخاص، هناك شخص غير ضروري، هذا الشخص يمنع عمق المحادثة"، الحديث كان يدور بين يدكِ ويدي وحزني القديم، الحزن شخص ثالث يمنع عمق المحادثة، الحزن تأملٌ مُلِحٌّ في العزلة، ليس للحزن ذوق جيد، فهو لا يتردد في أن يسأل الأسئلة الخطأ في الوقت الخطأ، الحزن عائق أمام التفكير في الحب بشكل أعمق، نيتشه كان حزينا ووحيدا لدرجة أنه لم يكن يتصور إمكانية الحديث مع شخص آخر، كان سقراط صديقه المفضل، كان يتحدث مع نيتشه بسهولة عمّا يمكن ابتكاره أو

اكتشافه في عالم ممل، لكنه فجأة ترك سقراط ليقع في حب "لو سالومي"، الشخص الذي كان يفكر في إمكانية الحديث مع شخص آخر عرض على لو سالومي الزواج ثلاث مرات خلال سبعة أشهر، كان مان ري الطرف الثالث في العلاقة هو ما يمنع عمق المحادثة، "إليزابيث" أخت نيتشه بكل غيرتها وحقدها على "لو سالومي" كانت الشخص غير الضروري في المحادثة، نيتشه كان يبحث عن رفيق يشبه سقراط ليهرب معه في رحلة فلسفية، "لو سالومي" بالرغم من أنها كانت تستفزه للقيام بهذه الرحلة لم تقبل به كزوج لها، لقد كان اختيار نيتشه بسبب صدمة روعتها، بسبب إمكانية الحديث معها طول الوقت، لكنها اختارت أن تكون سقراط أو صديق حميم آخر لا يحتاجه نيتشه.

يد "لو سالومي" كانت في يد نيتشه أثناء سيرهما على قمة مونتي ساكرو، يد لوسالومي لم تطرد الحزن والوحدة، كانت يدها سببا في عدم تأكد نيتشه من نفسه، تركت يده بطريقة صامتة، غاب بعدها نيتشه عن نفسه وعن العالم، دخل في العزلة من أجل العمل بدل العزلة من أجل الحب، هناك خرافة قديمة تقول : إن السفينة التي تفقد ربانها تعود إلى الميناء برايات زرقاء معلقة في مقدمتها، لقد عاد نيتشه إلى الميناء القديم، عاد وهو يسمع النغمة الزرقاء في لحظات الغسق، يسمع الأنين في لوحات بيكاسو المرسومة في الفترة الزرقاء، يسمع أصوات السكارى التي تفتقد الموهبة، بكاء العاهرات في ليالٍ تمتلك سلطة اللامبالاة بهن، يد الأعمى وهي تتحدث عن هوس الرؤية من خلال اللمس، يدكِ لم تتركني للغياب، كانت يدكِ تتحدث معي عن إتقان الحب، إتقان الرغبة، تتحدث عن الحب كمهمة لا تكتمل أبدا، يدي التي تكتب تفهم معنى أن تتسلق

الكلمات خطوط أصابعكِ، إلى أن تصل إلى المكان الذي تصبح فيه أصابعنا أكثر تشابكا، اليد التي تكتب هي اليد التي تحب، اليد اليسرى شخص ثالث يمنع القلم من الوصول إلى عمق الصفحة، القلم في يدي اليسرى يعرف معنى فشل نيتشه في الحب، يعرف محاولة بيكاسو الابتسام للشعر، يدي التي تكتب تحاول تعديل الحد الأقصى لسؤال الفلسفة الأول، تحاول فهم العود الأبدي بعيدا عن معنى فشل الحياة في أن تكون عادية، عندما كتب الموسيقار الألماني "ريتشارد شتراوس" أوبرا سالومي كان يكتب نوتة عن تعديل الحد الأقصى الإنساني، يكتب عن سالومي التوراة المرعبة، المخيفة، والقاتلة بعد أن طالبت بقطع رأس يوحنا المعمدان وتقديمها لها على طبق من فضة، يكتب عن سالومي الضحية، سالومي البطلة، سالومي المدللة، سالومي النسوية المطالبة بحق النساء في الوقوف في مركز الحياة، لو سالومي هي تكرار لهذا الحب بلا بداية أو نهاية، تكرار أبدي للرغبة، تكرار أبدي لنزوة تعزيز الحياة بالمعرفة والفن، كل ما كتبه نيتشه كان مجرد وصفات لمواجهة مشاعره تجاه لو سالومي، مجرد وصفات لمواجهة الحب الذي لا يقبل الموت بسم النسيان.

كتبت يداكِ على راحة يدي:"لا يمكن تعلم النسيان، الحلم دائما يظهر فجأة على السطح"، ويدكِ تكتب: نظرت إلى وجهكِ الذي يشبه كدمة زرقاء في وجه الحياة التي لا ترحم، كدمة زرقاء أنيقة ونهائية في وجه النسيان، ويدكِ تكتب على راحة يدي: شعرت بأني أدين للانتظار بباقة زهور زرقاء كبيرة، الانتظار لا يمكن إيقافه، الانتظار هو الزمن مضاف إليه وجهكِ الجميل، الانتظار يمشي أثناء النوم، نسخة الإنسانية الصغيرة فيها الكثير من الأخطاء بسبب عدم احترام

الانتظار، ربما بسبب الملل المرتبط باسمه، ربما بسبب عدم قبولنا تكرار الشيء نفسه، أقصد تكرار النظر إلى فجوات بؤسنا وخيبة الأمل، ويدكِ تبتسم لراحة يدي نظرت إلى وجهكِ الذي يقول برقة:"الوعد ميزة لا تقدر بثمن، الوعد لا يذوب في دموع الانتظار، الوعد هو فهم آخر لمعنى النداء"، أنا أنتظرك تعني أنا أحبك، النداء هو أحد أهم أعراض المقاومة، مقاومة اليأس والملل التي تمنع الانتظار من التقدم، كنت أنتظر وجهكِ لأكتب كلمات تجعل العالم المهووس بالرعب والشر يحارب ضد نفسه، أكتب وأنا على الحدود بين الحياة، الحب، الكتابة، شغف الحدود يعطينا بديلا متماسكا للخوف من الموت، وجهكِ يزيد من حجم إغراء المستحيل العدواني والجشع، الحب يتحدث بصيغة الجمع، وجهكِ يتحدث بصيغة الرقة القادمة من وراء الواقع، الواقع هنا هو الصوت الثالث في المحادثة، صدى صوت الواقع يأتي من مسافة لا نهائية، في اللحظة التي يولد فيها الحب نسمع صوت فرشاة بيكاسو على القماش، نسمع فيها نعي الوقع من عمق أزرق بيكاسو، نسمع فيها انتهاك كلمات نيتشه لحدود المستحيل، وجهكِ يتجاهل الأشياء التي يمكن أن تنسى، يتجاهل الصدى ويركز على الضوء القادم من قصائد ترفض الاستبداد اللفظي، وجهكِ يطالب يدي بأكثر من الكتابة، يطالب بأن تكون كلماتي كدمة زرقاء في وجه الصفحة البيضاء، عندما نظرت إلى وجهكِ الفاتن، كان العالم في تلك اللحظة مجرد بخور أزرق يحلم بأن يلمس السقف.

بيكاسو يتسلق الأزرق وينظر إلى الحياة كلفتة غير مدروسة، كل شيء في حياة بيكاسو يقع تحت رحمة الرغبة، الإنسان بلا رغبة حيوان جريح، الرغبة

وحدها قادرة على الوقوف في وجه عالم كامل من الخمول، الحب بالنسبة لبيكاسو أرنب أزرق يجيد القفز من مأساة إلى أخرى، الحب بالنسبة لبيكاسو هو موهبة مقاومة العدمية، الفن بالنسبة له يعني السيطرة، التمكن، الإتقان، أما الحب فهو قصائد ترسمها الرغبة، الرسم يطرد الأفكار الكئيبة، والحب يطرد الخمول لكي يبقي العالم مستيقظا، لهذا يرد العالم على الحب بالغيرة منه وبالعدوان عليه، لا أحد يستطيع تصنيف بيكاسو كعاشق، لا أحد يستطيع وضع بيكاسو في خانة ضيقة، بيكاسو من الشعراء، من القادة، من المجانين، من العباقرة، من اللصوص، بيكاسو يخفي نفسه بطريقة فوضوية، يخفي نفسه خلف الألوان، يهرب من الحرب، من الاستبداد، من الإرهاب السياسي، يائس لكنه لا يهدأ، حزين، عاطفي، وربما عنيف قليلا كفصل الخريف، لكنه نشط وخلاق ويسخر من كل شيء، يدكِ الجميلة تشبه يد بيكاسو العاشق، تشبه يد بيكاسو الفنان، عندما كانت يدكِ في يدي أول مرة كانت حذرة وهي تمرر روحي إلى مكانها الصحيح، كانت روحي متراكمة في مساحات صغيرة سرية في لوحات بيكاسو، مساحات صغيرة لكن بألوان كثيفة ومدمجة بشكل جيد، عندما كانت يدكِ في يدي سمعت صوت الفرشاة وهي تصرخ:"الحزن فكرة وحشية"، بيكاسو كتب "العطور تتجول في المكان بحثا عن شكلها في فترة ما بعد الظهر الحزينة، العطور لديها الكثير من الأسباب لتمتد إلى عمق لحاف الحرير الأزرق الذي بزاوية عينه يمزق كل الرسومات إلى قطع"، بدأت الفترة الزرقاء برسم لوحة "الاستفزاز-دفن كاساجيماس" الفترة الزرقاء كانت نتيجة لهذا الموت الذي أعلن عن نفسه أمام بيكاسو كحقيقة لا يمكن رفضها أو الهروب منها،

حقيقة لا يمكن إنكارها أو الوقوف في وجه مسارها، لقد رفضت "جرمين" حب كاساجيماس فأطلق النهار على نفسه في أحد مقاهي باريس، كانت الفترة الزرقاء بالنسبة لبيكاسو هي محاولة لفهم الموت فجأة بسبب الحب، كان يحاول استيعاب الحب وكيفية التعامل معه، كان في هذه الفترة يقتبس ما هو مأساوي في لوحات فان جوخ، يقتبس الفقد والحرمان، لقد حرم بيكاسو من صديقه، فقد متعة الصحبة، لكن كاساجيماس فقد العيش بعواطف كاملة وحرم متعة الحب، هذه خسارة لا يمكن تحملها.

الحرمان من الحب يعني أنك تعيش وراء نفسك، بدون الحب لن تجد أي عمق تنظر إلى نفسك فيه، بيكاسو وجد في الأزرق هذا العمق الذي بحث عنه صديقه وهو يطلق النار على نفسه، حاول بيكاسو في لوحاته منح كاساجيماس فرصة الوقوف أمام نفسه والنظر إلى عمقها، حاول منحه الحب وكل الحزن الذي شعر هو به بعد موت صديقه، كان يمشي في أزقة طليطلة وهو يلون كل شيء بالحب في وجه لوحة آل غريكو "جنازة الكونت أورغاز"، كان بيكاسو يئن تحت الشعور بالعذاب من فكرة أن الحب تخثر أمام صديقه وتركه للموت، كل الفترة الزرقاء كانت متعة ممزوجة بالحزن، ممزوجة بصوت الطلقة قبل أن تخترق صدر صديقه، لقد مزج الأزرق بالفقراء وبالعاهرات، بالمرضى والمتسولين، مزج الأزرق بالإنسان وهو يعاند الموت ويحاول التشبث بالحياة، بالمعاناة وهي تمر أمامنا بطيئة بشكل مفرط في عدوانيتها، في هذه الفترة التي امتدت لسنوات كان بيكاسو تحت تأثير آل غريكو وفان جوخ، لقد وجد أسلوبه في الأزرق وهو يتجول مع العطور في فترات ما بعد الظهر الحزينة، كان الأزرق

يرسم الغرفة الصغيرة التي عاش فيها مع صديقه، يرسم فيها الأحلام الكبيرة بعد وصوله مع كاساجيماس إلى باريس، كان بيكاسو قبل الفترة الزرقاء مجرد فنان من أسبانيا غير معروف، يعيش الفقر والكثافة العاطفية، نيتشه لم يطلق على نفسه النار عندما رفضته لو سالومي، لكنه كان يكتب إلى جانب بيكاسو وكاساجيماس في الغرفة الزرقاء، لم يفعل مثلما فعل كاساجيماس، بل أطلق النار على الفلسفة والعالم من حوله، أطلق رصاصة زرقاء على الخير والشر، على الأخلاق والمأساة نفسها واستمر في الضحك إلى أن أصابه الجنون، قبل أن تلمس يدي يدكِ عرفت هذا الحرمان، عرفت الحب الذي يشبه الحادث، يشبه القنابل المسيلة للدموع، قبلكِ كان الحب يشبه التوغل الإلزامي في حريق كبير، عرف كاساجيماس كثيرات قبل "جرمين"، لكنه عرف أن ذلك الحب ماهو إلا إذعان لضرورة العيش بعواطف، أما حب "جرمين" فهو لا يترك سؤالا إلا وهو يمتلك الإجابة عنه، حب "جرمين" هو الحنين الذي يجب الوفاء به، الحياة بدون هذا الحب هي فضح للنفس وتدمير للذات، هذا الرفض من "جرمين" يشبه رفض الحياة لك في يوم سيء، يشبه الكلام للمرة الأخيرة، يشبه صمت الموت، قبلكِ أنتِ عرفت الحياة وهي تقف في منتصف الطريق، نظرت إلى الكتابة كأني أنظر إلى ارتكاب إساءة، نظرت إلى الكتابة كموضوع أناني، توقفت مع الحياة في منتصف الطريق، وتعلمت أن الصمت مكان جيد للهجوم على نفسك.

قبل أن تلمس يدكِ يدي كنت أعيش في زاوية ملونة بالأبيض والأسود، الجغرافية التي تحيط بي تضع على وجهها قناعاً من بلاغة قديمة، كل شيء في هذه الجغرافية يخفي نفسه تحت هذه البلاغة الغبية، كان العالم يحتاج إلى ضوء، إلى

ألوان، إلى عمق، بيكاسو عاش مع "جرمين" لفترة، حاول أن يفهم لماذا أطلق صديقه النار على نفسه، حاول أن يستمع إلى فصاحة الموت، حاول فهم الطريقة التي يلغي بها الحب الآخرين من حياتك، كيف تلعب الدقائق بعيدا عنه دورا حزينا جدا، بالكاد يمكن تحمل الوقت، بالكاد يمكن تحمل الاستهلاك المفرط للغيرة، بيكاسو عشق نساء كثيرات، معظم الناس يتحدثون عن أولغا كوكوفا، إيفا جويل، فيرناندي أوليفييه، ماري تيريز والتر، دورا مار، فرانسواز جيلوت، غابي ديبيري، جاكلين روكي، ويتم نسيان "جرمين" و"مادلين" عشيقات الفترة الزرقاء، لقد تم التضحية بعشيقات بيكاسو الفقير وغير المشهور، بيكاسو الغرفة الصغيرة، الإسباني الحزين والمعدم، لكن البورتريه هو تاريخ بيكاسو، هو إعلان بيكاسو أن لا شيء يستحق أن نخفيه، البورتريه يشير إلى أن بيكاسو يأخذ التاريخ بجدية تامة، كل التفاصيل ستكون هناك قي الأزرق، حتى لو كانت الحقيقة محنة صعب على بيكاسو أن يقولها بطريقة فيها الكثير من الحماس، رسم بيكاسو أربعة بورتريهات لمادلين الغامضة والغريبة، لم تكن مجرد موديل، كانت امرأة تشبه الدوار، لقد جسدت مادلين الفترة الزرقاء بكل حزنها وجمالها، بكل تفاصيلها التي تقول : الابتسامة تفهم ما هو الحب، بيكاسو رسم الجميع بدون استثناء العشيقات والكتاب والشعراء، رسمهم جميعا بعين تحب النظر بغزارة، مادلين تقف أمامه وتنظر إلى نفسها في عيونه، تعلم أنها نظرة مباشرة، لكن الأزرق في البورتريه يقول عنها كلاماً آخر لا وجود له في نظرة بيكاسو، لا أحد يعرف تماما من كانت مادلين، ولا من أين جاءت، ولا إلى أين رحلت عندما تركت بيكاسو، لا يعلم أحد أين ماتت مادلين، اختفت كما يختفي الحنين في عيون الغرباء، لكن فرشاة بيكاسو، أزرق بيكاسو، حافظ على بقاء مادلين حية.

• أزرق منتصف الليل

عندما يلمس اللون القماش لا يفكر في تأثيره في هذه اللحظة بل في المستقبل، اللون كائن حي، لا شيء جميل أو كامل بدون الألوان، الليل لا يكون كاملا إلا إذا ظهر في حالته البدائية، الأزرق لا يخجل من أرق العشاق، أرق الكتّاب، أرق الفنانين، في لوحة فيرمير "رسالة حب" أفضل تجسيد لهذا الأرق، رسم فيرمير لوحات كثيرة فيها رسائل الحب منها "سيدة تكتب رسالة"، "سيدة تكتب رسالة ومعها خادمتها"، "سيدة بفستان أزرق تقرأ رسالة"، الرسائل تحب الأزرق، تحب العزلة غير القابلة للاختراق، كتابة الرسائل في الليل هي الفعل النقي للأرق، هي التغلب على الخوف والشوق والحنين في لحظة كتابة الرسالة، الرسائل ليس لها جمهور، تُكتب لشخص واحد، الحب يكشف عن نفسه في أزرق منتصف الليل، الرسالة لا تؤكد شيئا أو تنفي شيئاً، بل تقول:"أنا في العزلة التامة والنقية أسمع حبك وحده يتكلم في قلبي"، أزرق منتصف الليل يسحب اللغة من العالم الصامت أثناء نومه ويمنحها كهبة للعشاق، يكرس نفسه بشكل خالص لأرق الكتّاب، لحمى الألوان في لوحات فيرمير، ويدي في يدكِ تذكرت الرسائل التي كتبتها لكِ لإسكات الحنين الذي يشبه صدى صوتكِ، رسائل يمكن النظر إليها كنداء طويل، رسائل عن حميمية أزرق منتصف الليل وهو يسير بجانبي في ليالي الأرق، سيوران فقد غنائية الأحلام، يمشي كشبح في

الشوارع بحثا عن النوم، عن الكلمات التي عليه أن يفرضها على الليل، عن ضجيج يليق بالعذاب الذي يعيشه، لقد قال سيوران:"كل ما كتبته كان في تلك الليالي"، الأرق هو أكبر دراما يمكن أن تحدث، في منتصف الليل كل شيء يختفي لتصبح المعركة مع الأرق أمراً لا مفر منه، كان أرق سيوران بسبب الوحدة، لم أفكر في نسيان وحدة سيوران إلا عندما نظرت إلى يدكِ التي تعرف معنى بساطة اللقاء الحميم، عندما نظرت إلى بياض يدكِ نسيت الاشمئزاز، الخراب، مرارة التاريخ اليومي، كتبت إليكِ رسائل خوفا من انسحاب كل شيء إلى الغياب التام، خوفا من قسوة عادة الحزن التي لا مفر منها، أزرق منتصف الليل يكتب معي، يكتب مع سيوران، يكتب رسائل الحب في لوحات فيرمير، رسائل طويلة بلا بداية أو نهاية، فقط جنون وحديث مبعثر عن نقص الحياة في غيابكِ، الأرق هو مكافحة كائن غامض طوال الليل، هذا الكائن جميل ويفلت من العقاب كل صباح، هذا الكائن لا يتركنا أثناء التسكع في الشوارع غير الممهدة والمرصوفة بالقلق والحزن، أزرق منتصف الليل يجلس هناك بين رموشكِ صامتاً لكن لديه وفرة من ضوء تنير حروف الرسائل.

الإغريق ينظرون إلى النوم كساعي بريد يسير على حافة الحياة، النوم يحمل الرسائل التي يمكنك فيها تجربة كل شيء ولا شيء، قدماء المصريين أقاموا معابدا للأحلام تسمى "حضانة الأحلام"، الحضانة هي غرفة في المعبد ينام فيها المتعبد من أجل الحصول على أحلام مطلوبة أو أحلام الشفاء من الأمراض، كل الشعوب القديمة كانت تنظر إلى الأحلام كرسالة من الآلهة، الأحلام تتحدث فقط عن المستقبل، النوم عالم خاص لشخص واحد، إنه هدوء الإرادة المرهقة

والمستهلكة، يعتقد الفيلسوف اليوناني أكراغانتين أن النوم يحدث بسبب تبريد حرارة الدم، إنه فصل النار عن باقي العناصر الأربعة الأخرى وهي الماء والهواء والتراب، النوم يحتاج إلى برودة الدم، سيورن كان يخاف من كل الشر الذي يحلم به، يخاف من الشيطان الذي يرفض الجلوس ساكنا، كان يهرب من نار المبالغة، من المزاج الذي يشبه المناورة، عرف إميل سيوران الأرق في سن المراهقة، سيوران سليل مجموعة كاملة من الرعاة، سليل الخوف على القطيع من الذئاب، ينطوي على نفسه ليعيش صداقة مع أزرق منتصف الليل، هذه الصداقة تتحول مع الوقت إلى صداقة مع الكتب، منتصف الليل هو الوقت الذي نتعرف فيه على شكل الحياة في الكتب، سيوران تعرف على نيتشه في منتصف الليل، كان يسير معه بنفس الاتجاه وبمحاذاة الفلسفة والشعر، يسير معه بعيدا عن الانحطاط، لدى سيوران مثل نيتشه شكلاً خاصاً من الحساسية مع الكوارث الإنسانية الكبيرة، مع فكرة لذيذة وهي أن الأحزان قابلة للإدارة بشكل كامل، وأن الاتزان في وجه هذه الكوارث هو نوع من الإكراه، الاتزان هو لحظة مميزة نتعلم فيها إتقان الرعب، الفرصة الوحيدة للبهجة وسط هذه الكوارث هي صفحات الكتب، في منتصف الليل تنام الأجساد والعقول الحزينة، القلوب المشبعة بالأزرق تبقى مستيقظة تحارب الانحطاط، تبقى لكتابة رسائل مشبعة بالحب للإنسانية، للتفاصيل والأشياء التافهة من وجهة نظر الإنسان المنحط، سيوران يجلس مع نيتشه بمحاذاة القصائد الزرقاء التي تنفجر في منتصف الليل، بمحاذاة الرفض التام للنقاهة التي هي استمرار لمرض الانحطاط، عزلة أزرق منتصف الليل هي هروب من الجدل الذي يعتبره نيتشه علامة من علامات الانحطاط .

على الفيلسوف والعاشق ممارسة التفكير بطريقة النائم في غرفة العبادة في انتظار حلم الشفاء من الانحطاط.

على الفيلسوف والعاشق تمديد الأرق، تمديد الفشل المستمر لمحاولة فقدان الذات، أو محاولة رفض النسيان، قبل أن تكون يدي في يدكِ أنتِ بالذات، كنت أنام في تلك الغرفة المظلمة أنتظر حلم الشفاء، أنتظر أن أعيش معكِ في حياة الأفكار وليس أن تعيش الأفكار في حياتي، كنت أنتظر الهيبة التي يتمتع بها الحب، أنتظر الهروب من الوجود الفقير، كنت أقف على طرف السخرية من نذر الحياة للزهد الذي يرفض شجاعة الوجود، قبل أن تقفي أمامي مباشرة كنت خشن الحواف مثل صخرة تحيط بها رمال الصحراء من كل جانب، أنتظر لحظة العبور من هذا الفراغ النحيف الذي أعيش فيه، أنتظر الحلم مع سيوران وفيرمير في غرفة لا تقبل إطفاء ضوء الفشل، أو إطفاء ضوء الغرابة الحميمة، كنت أنتظركِ مع العواطف التي تفتح الطريق أمام استخدام جديد للحياة، تفتح الطريق أمام الشفاء التام بدل العيش المستمر في فترة النقاهة، كنت أنتظرك وبجانبي أزرق منتصف الليل، أبحث عنكِ في الشفرات الخيميائية في لوحات الهولندي توماس ويك، في لوحات تصور الحياة اليومية في هولندا في أيام العصر الذهبي للفن، كنت أنتظر مع الأرق وجرعات من الألم الحميم، هناك شعرية في تذوق الألم مع نيتشه وسيوران، هناك شعرية في تأمل ربطة الرأس الزرقاء في لوحة فيرمير "الفتاة ذات القرط اللؤلؤي"، هناك شعرية في تذوق نظرة الفتاة التي تشبه عدم جدوى النقاء، في تذوق المرارة الخالدة للحب الذي ينتظر الوضوح المفاجيء، كنتِ أنتِ كالألوان الزيتية المضيئة على قماش الحياة، كنتِ

أنتِ في كل لوحاتي التي رسمها الأرق وعلى وجهكِ ضوء يمر من زجاج النافذة، كنتِ أنتِ دائما في كتاباتي التي تحكم على الأدب بالفشل في الوصول إلى رسم صورة لمدى الانحطاط الذي تعيشه الإنسانية اليوم، الأدب يظهر فقط في هوامش الكارثة ولا يتكلم عنها بوضوح كافٍ، أنا كنت أنتظركِ ومعي أزرق منتصف الليل وغيابكِ عني يقف عند العتبة يتلصص على الألم وهو يستعيد مساره كل ليلة.

في محادثة لسيوران مع صديقه فريتزل راداتز في 4 أبريل 1986م قال:"اليوم أحتاج إلى ذكرى تلك القطعان في القرية الصغيرة التي جئت منها، هناك فهمت الأشياء الأساسية، هناك كنت أقرب إلى الحقيقة، هناك الإنسان يعيش في شراكة مع الحيوان، الناس بسطاء، الرعاة على وجه التحديد، عندما أذهب إلى إسبانيا وأصل إلى أماكن بدائية تماما، أو إليطاليا وأتحدث مع الناس البسطاء تماما، يترك الحديث معهم لدي انطباع بأنهم عثروا على الحقيقة في جوهرها، الثقافة والحضارة ليست ضرورية، ولفهم الطبيعة والحياة لا يحتاج المرء إلى التعليم"، عاش سيوران في العديد من الفنادق الصغيرة في الحي اللاتيني، في شارع راسين، في شارع سومر وغيرها، كل الفنادق التي عاش فيها كانت قريبة من المكتبات، العلاقة مع الناس محفوفة بالخطر، العلاقة مع الناس ضيقة ومعقدة وفيها الكثير من اليأس والإحباط، العلاقة مع الكتب تشبه ساحة كبيرة، تشبه الجلوس في المقاهي، تشبه التسكع في حدائق لوكسمبورغ التي يعرفها سيوران جيدا، في تلك الغرف الزرقاء في فنادق الحي اللاتيني كان سيوران لا يسمع أي سيارات ولا يرى أي وحوش، وحده مع نيتشه، برجسون، شوبنهاور، روزانوف،

ديستوفسكي، فيستوف، شكسبير، وحده مع باخ وبيتهوفن، كان يحب الموسيقى الدينية، ومفتون بالقديسين، بالملائكة، بنهاية العالم، بالجنة، بالخطيئة الأصلية، بالخرافات، والشهداء، والصلب، لا أحد غير سيوران يمكن أن يجازف بقوله:"أنا لا أستطيع أن أفرق بين الدموع والموسيقى"، حمى نفسه من باريس وعاش فيها كأنه لم يكن موجودا، حتى بعد أن أصبح مشهورا لم يكن ملحوظا في باريس، لقد كانت حياته تجسيدا لقوله:"رد الشرفاء على العالم هو الابتعاد عنه"، لم يبتعد سيوران عن العالم فقط، بل ابتعد عن الحب، الحب مطرود من اللوحة مثله مثل رومانيا، ليس لدى سيوران إصبع يشير به إلى رومانيا على الخريطة، بالنسبة له عدم الإشارة تعني إنكار الوجع، تعني أن الوطن جملة تم حلها، رومانيا إصرار غير متأكد منه، عرفت رومانيا الأنظمة الشمولية منذ عام 1939م بداية من عهد تشارلز الثاني الذي حل الأحزاب واستبدلها بكيانات جديدة تحافظ على بقائه في السلطة إلى أن وصل نيكولاي تشاوشيسكو إلى السلطة وبقائه فيها إلى عام 1989م، سيوران كان من جيل عام 1927م، جيل أراد ثقافة شاملة تعتمد على العلم والفلسفة، وتركزت نواة هذا الجيل في كلية الفلسفة والآداب، الكلية التي يدرس فيها سيوران، أعلن هذا الجيل أنه بعيد عن السياسة، لكنه في معركة ثقافية مع كل الأجيال التي سبقته، قال مايكل إيلوفيسي عن هذا الجيل:"هذا الجيل الذي قتل أصنامه"، أما يوجين يونسكو فقد أطلق عليه"الجيل الذي قتل أبيه"، في عام 1937م نشر كتابه "تجلي رومانيا"، عبر فيه عن سخطه وطالب في رسائل إلى الأصدقاء بأن يتم إبادة ثلاثة أرباع الشعب الروماني، كان يشعر بالإذلال من كونه رومانيا، قطع علاقته

بوطنه الأم ولغته التي لم يتكلم بها حتى مع المهاجرين الرومانيين، كتب آخر مقال له باللغة الرومانية عام 1943م وقطع علاقته نهائيا برومانيا عام 1946م.

كيف تتمكن هذه الأوطان اللعينة من إغوائنا وإثارة غضبنا، أوطان عدوانية لا نجد فيها سوى القسوة المشوبة بالظلم والخداع، هل مازال لدينا بقية من الصبر كي نحبها؟ هل حقا قطع سيوران علاقته برومانيا؟ قد نجد الإجابة في قوله:"كل ما يلمس شعبنا يلمسني بعمق، في الوقت نفسه، لدي شعور غير واقعي، هناك شيء غير واقعي في هذا الشعور، شيء غامض وبعيد المنال، كأنه حياة أخرى"، "كل هذا الحشد من نحيب الأجداد موجود في دمي"، كل نحيب سيوران كان بسبب رومانيا، هذا العدوان على رومانيا كان نوعا من التعزية لنفسه لاستبعادها من ذاكرته، إنها محاولة للتقليل من حجم الخسارة أمام الماضي، صور الماضي المتراكمة في صندوق اسمه القلب، الوطن مجرم فظيع، يبعث لنا دائما بذكريات عدوانية لتنتقم منا، أزرق منتصف الليل في الوطن لا يشبه الذي نراه في الغربة، أزرق منتصف الليل في الوطن هو الوجه الآخر للانطوائية، علاقتنا بهذا الأزرق بدون بداهة، علاقة فوضوية لأن الأزرق لا يقبل أن يكون الوجود فقط من أجل الموت، في رسالة إلى أخيه "أوريل" يقول:"الشيء الوحيد الذي يهمني هو شارع طفولتي، كل ما جاء بعد ذلك يبدو لي عديم الجدوى"، وفي محادثة مع برانكا بوجاناك:"أنا أغير كل المناظر الطبيعية في العالم لصالح طفولتي"، وكتب لصديق الطفولة بوكور:"كم أتمنى أن أرى شارعنا مرة أخرى، أن نقف في زاوية الشارع، ونلعن كل شيء، رازيناري رائعة، بعدها نختم اليوم بالذهاب معا إلى حانة، إذا كان لايزال هناك واحدة"، كأن

هذه الطفولة حياة أخرى، نحتاج إلى جهد خيالي لضبط هذه الحياة الأخرى، لضبط مسار الشعور بالاستبعاد من هذه الأماكن الحميمة، هذا الفائض من الشعور كان يعذب سيوران، كان هو ما يضع هويته في قلب المعاناة، الأرق هو الوجوه التي تحبها، الوجوه عند تقاطع طرق القمع والتعسف تأخذ شكل الوطن، اليد لا تمر دون أن تترك ذكرى يطويها الحنين، يدكِ رحلة طويلة إلى الوطن، يدكِ مدينة لها أصابع تذهب إلى حيث التشبع بالأزرق الفاتن، هناك روائح في يدكِ تتسلق أزرق منتصف الليل، هناك أصوات في يدكِ ترسم كوة صغيرة في قلب الألم، كل إصبع من أصابعكِ يظهر فجأة في وجه الأرق، أصابعكِ كلمات لا تتوقف عن الوميض في وجه الحزن، يدكِ لا تتوقف عن رسم بلاد واسعة وسط الأوراق المكتوبة بقلق، ترسم الوجوه المحبوسة والباحثة عن العزاء في الذاكرة التي تحاول إجراء اتصال مع العالم، تحاول الوصول إلى الجانب الصعب من الفن.

سيوران وصل إلى فرنسا لكتابة أطروحته حول نيتشه، لكنه عاش نوبة قاتلة من الغضب، كان يجمع في غرفته في الفندق الصغير أطراف الكراهية والاحتقار لكل شيء، كان يتعمد انتظار أزرق منتصف الليل ليكتب عن النضج الكامل للعبث، الأرق هو أعظم ملذات المرارة التي عاشها سيوران، لم يفكر في الحب لأن هذا الأخير امتياز وفن، أما بالنسبة لسيوران فقد كان عملا بربريا ووحشيا، الحب هو عدم الخجل من سحب آخر يهدد عزلتك إلى قلب هذه العزلة، لكن الحب حادث غريب، وهو أروع ما أنتج تراكم حزننا عبر التاريخ، في الوقت الذي كان يضرب فيه رأسه بالسماء مرة وبالأرض مرة، في الوقت الذي لم يكن

يعمل فيه أبدا، ويتناول الطعام في مطعم الطلاب، سيمون بُو دخلت حياته فجأة"كان مختلفا جدا عن جميع الطلاب في المطعم ربما بسبب سنه، كان لابد من تعبئة قسيمة للحصول على الطعام، اقترب مني وسألني عن تاريخ اليوم وكان 18 نوفمبر 1942م"، سيوران الذي يرى الشر يغلف كل شيء، ويفهم تماما أن لا شيء في هذا العالم في مكانه، يعرف معنى الإعجاب جيدا، الإعجاب نقطة نتمسك بها في عالم فارغ مثل عيون واسعة لا تقول شيئا، عندما تكون الحياة حركة من النفي اللانهائي يتحول الإعجاب إلى قوة لا يمكن التغلب عليها، يتحول إلى شغف بأزرق منتصف الليل، الأرق يدخل مجال الكلام ويتوقف عن الصمت، الأرق يصبح موضوع كتابة، عرفت الإعجاب عندما كانت يدكِ تعلم يدي الكتابة دون إكراه، الكتابة في مساحة مظلمة لا تحتمل دخول الضوء، الإعجاب بكِ منحني صوتي الخاص، صوتي الذي نسيته في جيب الأرق، الوحدة قبل الإعجاب بكِ كانت تمنعني من سماع صوتي، الإنسان يحتاج للكثير من الخبرة كي يعرف أنه معجب بشخص آخر، الإعجاب هو الموضوع الأكثر شيوعا في العالم، لكنه طريقة معقدة لسماع صوتك الخاص، الإعجاب هو صوتك في المساحة المهجورة التي تشبه مهمة مستحيلة، مساحة جميلة إلى درجة يمكن معها قطع الأرق والنوم بهدوء، أنا معجب بكِ تعني أني قد فشلت في البقاء قريبا من عزلتي، تعني أن هذه العزلة كما لو كانت مقصودة، كما لو كانت مجرد انتظار لدفع خطر الوحدة بعيدا، إلى هناك حيث عمق الحياة المعتم، وحيث نستبدل جمال الحياة بجمال أزرق منتصف الليل، الأرق هو مادة الإعجاب المفضلة لطرح السؤال العنيد لماذا تعجبني أنت بالذات؟ الإجابة صعبة وغامضة

ومرتبكة لهذا تمضغ النوم وتبتلعه وهنا يكمن جمالها، أما الإجابة عن السؤال لماذا لم أعجب بك، فهي سهلة يكفي أن نقول:لأنك فتحة فارغة لا يوجد فيها طريق يأخذ إلى هناك، إلى عالم آخر من صنع جماليات يديكِ.

سيمون بُو درست في جامعة بواتييه، وحصلت على منحة دراسية للدراسة في جامعة باريس، تعيش في سكن الطلاب في سان ميشيل، فتاة جميلة، قارئة، ذكية، مرحة، ساخرة، وأنيقة بملابسها بسيطة جدا، عرفت سيوران وهو يكتب بالرومانية ومجهول تماما، حياته كانت سلسلة طويلة من الإذلال، مجرد شخص بلا جنسية، بلا مال، أو مهنة، لم يعرف أحد سيوران إلا مع نشره كتاب "تمارين الإعجاب" في عام 1986م، أراد أن لا يكون مشهورا، رفض كل المقابلات والحوارات مع استثناءات قليلة جدا، وإذا سأله شخص هل أنت إميل سيوران يجيب بلا، كانت نظرة الإعجاب في مطعم الطلاب كافية لمعرفة أنها الطريق الذي يأخذ إلى اتفاق نهائي مع النفس، عندما انتهت الحرب حصلت سيمون على وظيفة مدرسة لغة إنجليزية، وعلاقتها بسيوران كانت تسير في اتجاه انسجام نادر، كانت تنظر إليه وهي تتجول معه على الدراجات في الألزاس، كانت نظرته المريرة والقابضة قد اختفت، شعر أنه يجتمع لأول مرة بظله وهو يعيش معها عيد الفصح، بعدها انتقل معها للعيش بشكل دائم في علية وسط باريس، علية صغيرة بابها منخفض جدا في 21 شارع أوديون، ذكرت سيمون أن سيوران كان لديه حزن مفجع، ومعنى وجودي للفشل، كانت تتألم عندما تقرأ كتاباته، لأن كلماته تغوص عميقا في قلب التعاسة، لم يكن سيوران شريرا، معها كان مبتهجا طول الوقت، ولديه روح الدعابة والسخرية من كل شيء، نوبات

التشاؤم واليأس يعيشها فقط في الكتابة، إصراره على بؤس الحياة الإنسانية كان بسبب حبه لهذه الإنسانية، كانت الكلمات في صدره تشبه صرير باب في العتمة، انفجارات مزاجه كانت موجودة فقط على الورق، أما مع سيمون فهو يضحك كثيرا، ويحب القيل والقال، ويسمع الشائعات باهتمام شديد، فضولي جدا إذا تعلق الأمر بجوانب الحياة اليومية، يتابع أسعار الأجور، الجوائز، الأخبار السياسية، ويعشق السير الذاتية ، لكنها لم تنسَ أن تشير إلى أنه لم يكن ينام الليل، لهذا قيلولة بعد الظهر لابد منها، وأنها كانت تتمرد عليه أحيانا لكن بسرعة كان يصل معها إلى تسوية حول أي موضوع، سيوران أحب سيمون لدرجة أنه محا نفسه في باريس من أجلها، رفض الشهرة، رفض الجوائز، رفض السفر إلى أمريكا على الرغم من أنه دعي أكثر من مرة، عاش فقط ليركب معها الدراجة ويسير معها على الأقدام، يحمل حقيبة واحدة وخيمة صغيرة، كان يعرف الطرق والطبيعة بسحر مشاهدها، الطبيعة وحدها تفرغ وعيه الحزين من كل ما فيه، كان مدركا تماما لقوله هو نفسه:"نحن في الجحيم وكل دقيقة نعيشها بسعادة هي معجزة"، سيمون كانت هي السعادة بسبب شغفها بالتفاصيل الصغيرة، وتعلّقها بالحياة البسيطة، عرف كل ذلك أثناء نظرة الإعجاب في مطعم الطلاب، عاش خمسين عاما من الحب الكامل بسبب نظرة الإعجاب تلك، وبعد وفاته سيمون العاشقة رفضت الاستمرار، ذهبت للإقامة مع والديها، تراقب أزرق منتصف الليل وهو يتحدث عن أرق سيوران، وفي صباح داكن ركبت دراجتها إلى الشاطئ، وطوت ملابسها بعناية ووضعتها على رمال الشاطئ، سبحت في

البحر إلى أن غرقت، وعثرعلى جثتها بعد ذلك على شاطئ دييب في النورماندي بالقرب من الصخور.

لم يذكر سيوران "سيمون بُو" ولا مرة واحدة في كتاباته، لقد كانت كل حروفه مخصصة للتأمل الملح في بؤس الإنسانية، سيكون من غير المجدي أن ننسى المعاناة، سيوران صاحب ذوق جيد لهذا اختار الكتابة لتذكيرنا بهذه المعاناة، يبدأ اليأس عند سيوران في النقطة التي انتهى فيها عند باقي البشر، كان سيوران مختفيا في باريس، بعيد كل البعد عن الضجة الدعائية، خاف أن تمشي معه سيمون في كتاباته إلى حزنه الأقصى، إلى الشعور بأزمة الدموع، إلى الطعم المر عندما نفكر في أن العالم مجرد خطأ في الروح، سيوران كتب ضد أن يسير الإنسان إلى سريره وهو يقول إن اليوم كان جيدا، فقط لأن في هذا اليوم لم يحدث شيء على الإطلاق، يجب أن يكون هاجس الإنسان الوحيد هو الحب، القلوب القاحلة فقط تذهب إلى السرير بهذه الطريقة، كانت سيمون تنظر إليه في ليالي الأرق وهو يلصق جبهته بزجاج النافذة، ينتظر الدموع التي لا تأتي أبدا، لقبه صديقه الشاعر ميشو بالشمس السوداء وحزن الأبدية، ما كان يعجبه في كتابات نيتشه هو دفاعه عن نفسه في الوقت المناسب أمام العالم، لم يكمل سيوران أبدا أطروحته عن نيتشه، كان بداخله تنديد على عدم تأكيد المحايدة، سيمون بُو لم تكن لو سالومي أو جرمين، لأنها كانت التعويذة التي تحفظ سيوران من الانتحار أو الجنون، لكن هي نفسها لم تكف عن التحديق في وجه الموت بعد وفاة سيوران، الحنين كارثة مستيقظة دائما في الليل، سيمون هي أزرق منتصف الليل، هي معرفة أن الحياة بدون الحبيب كارثة سخيفة يجب أن نغمض أعيننا

حتى لا نراها، في اللحظة التي نظرت إليكِ فيها أغمضت الحياة عينيها، كانت الكارثة أقل إتقانا مما هي عليه، نظرت إلى أزرق منتصف الليل وهو يطوي صفحة الأرق، نظرت إلى قبر سيمون بُو قرب قبر سيوران في مقبرة مونبارناس، نظرت إلى منعطفات الدهشة في وقفتكِ، نظرت إلى يديكِ التي ترسم طريقا للهروب من اليأس.

• أزرق الأفق

الرحلة هي إلقاء نظرة على العالم قبل أن يختفي، إنها معاناة الإغراء المستمر للوصول إلى أزرق الأفق، الرحلة هي التفكير في الخطر كفرصة، كنشوة بسبب عدم معرفتنا بما ينتظرنا، لماذا يذهب ميشيل ليريس في رحلة لتذوق نقص الحياة لدرجة الشعور بأنها عديمة الفائدة؟ ليريس صديق بيكاسو، جورج باتاي، خوان ميرو، جياكوماتي، أندريه ماسون، ماكس جاكوب، جان بول سارتر، إيمي سيزير، ويلفريد لام، فرانسيس باكون وغيرهم ماذا يريد من الرحلة إلى أزرق الأفق؟ ليريس الكاتب والشاعر والإثنولوجي والسارد والناقد الفني ما الذي يبحث عنه؟ ليريس الماركسي والسريالي والبنيوي والوجودي لماذا يحمل العالم كفرصة متعبة معه حيث ذهب؟ ليريس عاشق الأوبرا وموسيقى الجاز واللوحات الفنية وقاعات العرض لماذا يتنهد بحزن أمام نفسه ويذهب للبحث عن روعة العالم؟ ينظر ميشيل ليريس إلى الحياة كمأساة حقيقية، مأساة لها نفس مذاق مصارعة الثيران، وحده الخوف من الموت يكشف لنا معنى الحياة، المجازفة بالوقوف في خضم الصمت، الوقوف أمام الموت محاطا بكل خساراتك ودموعك، مصدوما برقتكِ التي تسقط فجأة في قلبك، الشغف وحده يرفع الحياة إلى مرتبة أعلى من الموت، ما الذي لم يجده ليريس في جلساته مع هيمنجواي وبريتون وجون دبفات وأنطونين أرتو ولويس أرغون؟ كل هذا لا

شيء أمام قوة الموت:"هذا اللاشيء، اللافراغ، اللاهوة، اللاهاوية، ولا حتى صدى هذه الكلمات"، الموت هو اللاشيء مضاف إليه السؤال عن الطريقة الغامضة التي تغيب بها الحياة أمام الموت، الكتابة بالنسبة لليريس هي الملاذ الوحيد من الموت، بعد الموت تبقى الكلمات تصارع الخلود مثل ثور، كلمات تشبه الجدران تقف في وجه الغياب والنسيان، ليريس فهم بعمق أكثر من غيره أن الموت هو ما يحدد ماهية الأدب، ماهية الفن، ماهية الحياة، وأن الشعر ما هو إلا ابتسامة بمرارة في وجه الكارثة، كان يعيش في حلبة مصارعة الثيران، يفكر في السيف مرة وفي قرن الثور مرة، الموت هو نقطة التماس مع الحياة، ونظر ليريس إلى التقارب بين الشعر والسيرة الذاتية كخط الأفق الأزرق الذي يعبر عن هذا التماس الوحشي والحميم في الوقت ذاته.

لقد اختار ليريس موقف الإثنوغرافي في وجه الأشياء، وفي وجه نفسه أثناء كتابته سيرته الذاتية "كتابة النفس"، الرحلة خارج العالم المتحضر هي نفسها الرحلة داخل النفس، الرحلة كتجربة لمعنى الخسارة، الرحلة تعني أن تكون مفقودا لبعض الوقت، تبحث عن شيء ما في أزرق الأفق، بعيدا عن غطرسة الحزن، عن الأسئلة التي تطرحها الطليعة ولا تجد لها إجابة تعالج الشعور بالوحدة، رحل عام 1927م إلى مصر واليونان وكتب روايته الوحيدة "أوروورا"، كان ليريس يبحث عن غياب يقود إلى شخص آخر، غياب يعود منه إلى نفسه، غياب وسط رمال الصحراء، في المعابد القديمة، في ثنايا نقوش على جدار كهف، أو في وشم على جلد زعيم مات وينتظر طقوس العودة إلى الأسلاف، رحل مع بعثة أثنوغرافية داكار-جيبوتي لمدة عامين 1931-

1933م، تنقل فيها من غينيا إلى مالي ثم النيجر والكاميرون والكونغو والسودان وأريتريا واثيوبيا، ليكون وجها لوجه مع "شبح أفريقيا"، لم يكن شبح أفريقيا كتابا بالمعنى الحرفي، كان مجموعة من الصور لمزاج ليريس الشخصي، مذكرات كتبها لنفسه عن التجربة التي عاشها، كان يريد النظر إلى ما يدور في رأسه على الورق، ليريس ينظر إلى ليريس ويتخيل نفسه على خلفية بلون أزرق الأفق، هناك يقف تحت ثقل وجوده مع كل هذا البؤس من حوله، قبلكِ أنتِ كنت أنظر إلى خط الأفق مثل ليريس، بحثت عنكِ في الصحراء المغرمة بالعطش، في قمة الجبال التي نسيت كبرياءها، في مدن تنتظر لحظة من الوضوح كي تبكي، في عواصم لا تفتقر إلى ما يسيء إلى سمعتها، بحثت عنكِ ككلمة توضع في الفم لتذوق المبالغة الشعرية في الحب، بحثت عنكِ هناك في أزرق خط الأفق، مشيت إلى هناك مع غبار الكتب، بحثت عنكِ في جدران البيوت التي تبتسم بلا جدوى، في الهواء الذي يستيقظ في صدركِ، في اللحظة الحرجة التي تبكي فيها الوسادة، كانت الرحلة إليكِ طويلة تحت سماء تتهمني بالتعاسة، كنت في الرحلة إليكِ متعباً ومحموماً وخائفاً من شبح الفراغ.

عاش ليريس بطريقة أدبية، الرحلة بالنسبة له كانت خروجاً عن المألوف، خروجاً من عالم مصطنع وغير متناسق، على الذات أن تذهب بعيدا إلى حيث لا يكون سرها أكثر كثافة، عليها بالذهاب إلى حيث الإنسان الذي عرف المتعة قبل الآلهة، الإنسان الخام الذي لم يُكتب بعد، لم يُرسم بعد، الإنسان في قلب البدائية هو الطريق لكتابة ليريس سيرته الذاتية، إنها العودة إلى مصادر الوجود، إلى القداسة حيث لا وجود لتلك الفجوة بين الإنسان والعالم، كان يجلس في مرسم

صديقه الفنان أندريه ماصون، ينظر إلى لوحاته ويبتسم في وجه الأحلام المرسومة باليد، كان ماصون يبحث عن الصورة الداخلية لكل شيء، يهمل الأشكال الخارجية لأنها لا تقدم الغنائية اللازمة، هكذا رسم بورتريه لميشيل ليريس، رسم المنولوج الداخلي لليريس الكاتب، رسم ماصون الكلمات التي لم تقل واللغز الذي لا يتوقف عن الظهور الممكن في نظرة ليريس، رسم ماصون في البورتريه الصورة الشعرية لليريس وقول ليريس:لا أحد بالقرب مني، كان يرسم المعرفة بخيال عنيد وتلقائي، لم يكن يبحث عن نقاء اللوحة، بعد الحرب العالمية أصبح البحث عن النقاء فكرة ضحلة وفارغة، ماصون هو من أقنع ليريس بالنشر، كان ليريس يدرس الكيمياء لكنه ترك الدراسة وتفرغ بالكامل للكتابة عام 1912م، تأثر بـ "ريمون روسيل" الذي عاش ككاتب يخلق عوالما من الصفر، "الخيال هو كل شيء"، روسيل هو مهندس السريالية وكتاباته هي من علمت الطليعة الفرنسية كيفية الهروب من الواقع إلى الحلم، وقع ليريس تحت تأثير كلمات روسيل في "انطباعات عن أفريقيا"، لم يسافر روسيل إلى أفريقيا، الكتاب كان من صنع خياله، تحدث فيه عن مكان ليس له وجود في الواقع، كأنه رسم لوحة وتكلم عنها بسرية تامة، روسيل كان ملهم جيل كامل منهم بريتون، أرغون، آلان روب غرييه، جورج بيرك، جورج باتاي، ودعم ليريس بالمال أثناء رحلة داكار-جيبوتي، لقد عاش ريمون روسيل في خط الأفق بخياله الجامح والغامض، عاش في المكان الذي تكون فيه اللغة زرقاء، وهناك انتحر حتى لا تجد اللغة ما تقوله عنه، استقر في باليرمو وتعاطى المخدرات وتذوق طعم الموت الذي كان يخاف منه، أما ليريس فقد رحل إلى خط الأفق

للبحث عن روسيل وعن نفسه، رسم روسيل حلمه بيده، كتب الجنون بطريقة مفرطة في حميميتها، أما ليريس فقد حوّل الكلمات في أحلام ريمون إلى واقع، لم يكن شبح أفريقيا إلا تجسيداً لانطباعات ريمون روسيل عن أفريقيا.

رحل ليريس مرة أخرى إلى أفريقيا، بعدها رحلتين إلى جزر الهند الغربية، عام 1955م ذهب إلى الصين، وبعدها في عام 1967م ذهب إلى كوبا، لم يكن ليريس وحده يبحث عن نفسه في أزرق خط الأفق، جيل كامل من الكتاب والفنانين رحلوا بعيدا عن خيبة الأمل، عن الشك في إنسانية ما بعد الحرب، بعيدا عن الشك في مفهوم الحضارة والمدنية، جرهام جرين رحل عام 1935م إلى ليبيريا وتجول فيها بلا خرائط، بيتر فليمينغ إلى البرازيل ومنشوريا، إيفلين ووه إلى غيانا البريطانية وأثيوبيا، رحل الكثيرون غيرهم بحثا عن عدم التمييز بين الإنسان والطبيعة، بحثا عن البراءة أو التحديد الأخير للبداهة، ليريس كان يحاول بناء سيرته الذاتية، السيرة الذاتية هي طعن في فضول المستمع، كاتب السيرة الذاتية يقول للقارىء:"أنا لن أسمح لعواطفكم المزقة أن ترسم لي صورة ضبابية، أنا سأقول كل شيء بنفسي، لن أترك لك يا قارئي تخمين حجم المرارة، لن أترك لك تخمين حجم الارتباك والحيرة، عليك فقط أن تترك الخجل والعار جانبا كي تستمتع بالمقابلة معي"، ليريس أراد أن يكتب ما رسمه أندريه ماصون بخطوط واضحة، خطوط تعبر عن نظرة ميؤوس منها، خطوط تمر جنبا إلى جنب مع الازدراء لهذا العالم، خطوط ترسم خط الأفق الأزرق كصوت ساخر من الفضيلة المزيفة، وأنا أنظر إلى يدكِ وهي ترسم الحلم فكرت في الكتابة عنكِ، فكرت في سيرتي الذاتية على طريقة ليريس، كيف أعبر عنكِ بطريقة خام

في سيرتي الذاتية؟ الكتابة عنكِ مهمة فكرية لا يمكن وصف صعوبتها، للكتابة عنكِ على الفلسفة أن تحلم بنفسها من جديد، وعلى التاريخ أن لا يكون أعمى أمام حقيقة أن الخلود يناسبكِ بشكل مقنع، أحتاج إلى حد لا نهائي من الكتب للكتابة عن أزرق الأفق الذي ترسمه ابتسامتكِ أمامي، هنا الحياة شغوفة بالبؤس، هناك الحياة تبحث عن أعداء كي تطحنهم ببطء ومتعة، هنا عنف الحرب سرق مفتاح السكون، في هذا المكان المروع أنتِ وحدكِ ازرق الأفق، أنتِ من تحتكر الحياة في حركة يديها الباذخة، أنتِ مدن بعيدة، حقول لا تعبد المعاناة، بيوت لا تحب توسيع نطاق الحزن، أفكر في كتابة سيرتي الذاتية على كفكِ، هناك أكتب نفسي بلا صراع ولا توتر ولا بكاء بجودة نادرة.

عندما رسم الفنان الإيرلندي فرانسيس بيكون صديقه الحميم ميشيل ليريس لم يرسم عناصره المادية، رسم حالة ليريس الروحية، رسم ملامح الجروح الروحية التي لا يمكن الكشف عنها بسهولة، رسم خيبة الأمل الكاملة، فرانسيس كان يحب الرسم بالفرشاة الكبيرة، ولا يعرف إلى أين ستذهب الألوان بالتحديد، الفرشاة ذهبت إلى أزرق الأفق ورسمت وجه الكاتب بدل وجه الإنسان الحزين، أندريه ماصون أيضا لم يرسم وجه ليريس، بل رسم مهنة الكاتب مع هزيمته الجميلة أمام أفكاره، أما بيكاسو فقد رسم نظرة ليريس السلبية للعالم، وعندما كتب ليريس عن شعر بيكاسو رسم بيكاسو الغائب والغارق وسط الحروف، كانت نظرة ليريس مرتبطة بالحلم والتاريخ والجنون والموت، لهذا وصف نيتشه بالحكيم، أحب نيتشه لأن هذا الأخير استخدم الغضب للعثور على حقيقة الهدوء، لأن نيتشه ترك لنا الخيار الأخير،

علينا أن نختار بين الحكمة والجنون، بين نفاق الحكمة وصراحة الجنون، عندما كان ليريس يتحدث مع جورج باتاي وعشيقته كولييت بينو في مقر مجلة "وثائق"كان يبحث في كلمات جورج عن عنف المقدس، أما في كلمات كولييت فقد كان يبحث عن لون المقدس، ليرس كان مثل فالتر بنيامين ووليام بوروز وبروست ينظر إلى اللون ككائن حي، ويعرف تماما أنه لولا البحث عن الألوان لما تطورت الكيمياء، لقد صنع الإنسان الألوان وبعدها صنع كل شيء آخر، كان تعاون ليريس الحميم مع الأصدقاء هومصدر الثراء وما نال به ليريس شرف التمرد على كل أفكار عصره، لقد أصبح بوابة أنيقة لروح الحداثة، وهو الشبح غير المرئي لمعنى الاحتجاج ضد الحرب، العبودية، الاستعمار، الإمبريالية، القمع، التعسف، الفاشية، وفي النهاية موت العالم، كان شاهدا على قرن من التقلبات الحادة والثورات الفكرية العنيفة، كانت السيرة الذاتية بالنسبة له مجرد تعاون أخوي مع ذاته كي تتحدث عن كل هذا الكم من صيغ الخلاص التقليدية، السيرة الذاتية بالنسبة له حصول على أنا مشترك، سيرة لا تنفصل فيها الحياة عن العواطف.

لقد أصبح ليريس أفضل نموذج للتعبير عن الذات، لأنه لم يكتب عن نفسه بل عن عصر الإنسان، كتب ذاته من خلال مذكرات رحلاته والقصائد والمقالات والإشراف على المجلات والمشاركة في أهم حركات القرن العشرين، كتب نفسه في بورتريهات رسمها له جياكوماتي وخوان ميرو وبيكاسو وأندري ماصون، كتب نفسه مع السريالية وضد السريالية، مع الإثنوغرافية وضدها كوسيلة استعمارية، كان كاتباً له أهواء جمالية غيرت مفهوم تاريخ الفن، فبدل

تاريخ الفن الذي يهرول إلى الأمام كأنه يهرب من كارثة، اختار ليريس تاريخ ذهاب وإياب الأفكار، بعض الأفكار شرسة وحزينة وتحب الظهور مرة أخرى، دائما كان ليريس يبتسم وهو مع والديه أثناء حضور الأوبرا، يبتسم لأن الأوبرا بالنسبة للكثيرين تبعث على التثاؤب، أما هو فقد كان ينظر إليها كآخر صدمة فنية عرفتها الإنسانية، أو كمفارقة تاريخية مذهلة، الأوبرا هي الموسيقا والفن والمسرح والأدب، هي السياسة والاقتصاد والعمارة والجغرافيا الثقافية، أليس هذا هو ليريس نفسه؟ الأوبرا في القرن التاسع عشر كانت تستخدم للتفريق بين العالم المتحضر والعالم البدائي، بين البرجوازية والطبقة الفقيرة، كانت تسلية راقية لقلة غنية، مجرد تفكير الفقراء في الأوبرا يعتبر انحراف وفظاظة، والمفارقة أنه في القرن التاسع عشر ولأول مرة تم استخدام كلمة مقبرة، كأن هذا القرن لديه شعور بأن الرأسمالية ستنظر فيه إلى جثتها في مقبرة، هذه المفارقة هي ما كانت تجعل ليريس يبتسم وهو جالس بين والديه في قاعة الأوبرا، ليريس ترك باريس وذهب إلى أوبرا أزرق الأفق، أوبرا الطقوس والأساطير والألحان الحزينة. كلودليفي شتراوس اكتشف أن اللغة هي الرابط بين الموسيقا والأساطير، وبذلك تكون الأوبرا البرجوازية ما هي إلا امتداد لطقوس الشعوب البدائية، إنها طقس تقدم فيه أوروبا بعدها الأسطوري، لم يكن ليريس مثل ليفي شتراوس مهتما بالموسيقا أو الهيكل العام في الأوبرا، كان مهتما بالنص والمشهد ورواد الأوبرا والقاعة وطقوس الدخول والخروج والعرض، كان شتراوس يتحدث عن ذوقه الموسيقي بينما ليريس يفكك الأوبرا كظاهرة اجتماعية، إلى أن مات ليريس وهو يذهب إلى قاعة الأوبرا لمراقبة الطقوس،

مراقبة المشاهدين، والإيماءات الاحتفالية، إلى أن مات وهو ينظر إلى نفسه واقفا في أزرق الأفق بين عالم متحضر وعالم متخلف، بين الشاعر والإثنوغرافي، بين الكاتب والناقد الفني، بين كاتب السيرة والإنسان المجهول.

ليريس كان يخاف من سير العالم بسرعة إلى الدقة، لقد تم تضليل العالم بصورة كارثية، رحل للبحث عن أصل الحكايات وعن الخيال الطازج في مكان آخر، كان ينظر إلى بيكاسو وهو يتحول إلى بطل المقاومة ومناضل عالمي بعد تحرير باريس، ينظر إليه وهو يقف وسط الأستوديو الخاص به وحوله الصحفيون والمصورون من جميع أنحاء العالم، بيكاسو الماركسي الذي يعرف كيفية بناء العالم وتغييره، كان يشاهد أوبرا بيكاسو مع تلك الابتسامة القديمة، كان يسمع قول بول فاليري بوضوح تام:"علاقتي بالفلسفة مثل علاقة بربري بأثينا"، ليريس بربري في باريس، كان متورطا في نفسه وفكر في الهروب منها إليها، هناك في أزرق الأفق اكتشف أن الحياة مهلة قبل عدم الوجود، الوجود غير الموجه لأي هدف، الوجود غير المحدد سلفا، الثور قريب في مرمى البصر، لكنه بعيد عن محو عزلته، الثور يقف في وسط شكل طيفي للموت، يقف مثل مديونية الحياة غير المكترثة بالأحلام والذكريات والتأملات، السيرة هي كتابة أفكار غير مؤكدة بشكل مناسب، كتابة السيرة الذاتية هي تكرار للعزلة، كنت أنتظر يدكِ لترسم أزرق الأفق، لترسم تراجع نوبات الحزن والقلق، كنت أقف في الصحراء مثل ليريس، لكني كنت أنظر إلى الطريقة الوحيدة المناسبة والضرورية للاستمرار في الحياة وهي وجودكِ، أجلس في رماد النار مع المتصوفة والمجانين، الرماد له رقة يديكِ، لا يعبر الرماد عن أصالة ولا عن فلسفة، الرماد

يعبر عن براعة يديكِ في صنع عالم خاص بي، لم يكن من الممكن قول أحبكِ في تلك اللحظة التي لم تكن من اختراع الزمن، كان لابد من التخلص من الشعور أني بربري في أثينا، كان لابد من الجلوس مع المشردين، كان لابد من فهم خصوبة الحماقة، كان لابد من كتابة سيرة الانتظار، سيرة القراءة هي سيرة انتظاركِ، الكتب تجعل الأمل يحل محل اليأس، نجلس معا أنا وأنتِ نشاهد الأوبرا الوحيدة الممكنة، أوبرا الساعات وهي تمر في انتظار كلمة أحبك، الأرق هو ظلال الكلمات التي لم تُقَل، عدم قول كلمة واحدة يمنع الليل من الحركة والتنفس، النوم مجرد تشنج عدم الفائدة، أتذكر الآن ونحن نقف وجها لوجه والحياة تكتب الغنائية الأولى لها، تكتب أورورا ليريس ونيتشه، ترسم أورورا بيكاسو وأندريه ماصون، كنتِ أمامي كنقطة مطلقة لا يمكن التغلب عليها، النقطة التي يشعر أمامها العالم بالصمت الصافي، أنتِ ولا أحد غيركِ يكتب سيرة ليريس، يكتب سيرة الرماد الحميم، سيرة إخفاء الأرق نفسه في كلمات قادرة على تبرير وجود الأدب في عالم يحتضر.

• أزرق الطاووس

من أيقظ البحر من سباته، من قفز من قمة إلى قمة بلا ميراث أو ظل، من جلس عند أقدام الأشجار ينتظر العيون الجافة كي تروي عطشها من دمه، من نظر إلى النجوم وهي معلقة في الأفق تنتظر عاصفة ترابية تحملها إلى حيث الألم بلا حزن، إلى حيث الكلمات القادمة من حطام الحضارات، من أيقظ القراءات الكئيبة من الرماد، بول فاليري نبهنا إلى أن هذه الأرض صنعت من رماد، رماد فيه أسماء حضارات ومدن وأباطرة وعبيد، رماد غامض وجميل مثل التاريخ، لتشعر بجمال الرماد عليك أن تسكر مثل روسي، وتبكي مثل ألماني، وتبتسم مثل فرنسي، وتحب كرجل يستحق التبجيل لأنه يحمل سر الرماد، من أضاف إلى أوجاعنا كلمات شيشرون وسينيكا وصوت روسو المتحمس للخزي، من أضاف إلى أوهامنا ديكارت وماركس الذي تحمل عبء أناقة المعرفة والصرامة، ماركس المعجب بالتوتر وصراخ شكسبير على المسرح والشفقة على البشر من الابتذال، كان ماركس يكره الكوارث المرتجلة، يكره الفلسفة التي تعاني بسبب ذاكرتها المتعبة، تعاني من قائمة كاملة من أنواع الملل والكآبة، الفلسفة بمعناها القديم مجرد جثة، مجرد غرور ووهم مصنوع من جدل وبلاغة رديئة، لم يتبقَ من هيبة الفلسفة إلا جنون نيتشه، وأرق سيوران الذي يشبه أرق ديوجين وتنديده ورفضه لتدهور الإنسانية، لم يتبقَ سوى حزن "المقبرة البحرية" كما كتبها بول

فاليري، فلسفة نيتشه وحدها تعرف الشعرية الحزينة واللانهائية، فلسفة سيوران وحدها تبتسم مع ليريس في قاعة الأوبرا معلنة عن فضيحة، فلسفة بول فاليري وحدها تقول : إن الوضوح الزائد يجعل الحياة لا تطاق، شعر فاليري يشبه تماما أزرق الطاووس الذي يسخر من العادي والمألوف والمبتذل، أزرق فاليري يسخر من الفلسفة وجشع الفلاسفة، أزرق فاليري هو الشاعر الصارخ فينا جميعا قائلا:"الموهوب هو من يترك العالم يقوم بعمله"، شعر فاليري يشبه الضوء في اللوحات الكلاسيكية، يشبه البحر الذي يترك لنا رسالة تقول:"ليس هناك فلسفة أصلية، هناك فقط حياة أصلية"، أريد أن أعيش هذه الحياة معكِ، أريد أن أنظر إلى فلسفة يديكِ، فلسفة يدكِ تطرد عدم اليقين من ذكاء أفكارنا التي تزيل كل ما هو غير مهم من حياتنا، أريد أن أعيش سيرتي الذاتية معكِ، أعيش ثوراتي ونزواتي بجانب يدكِ التي تنظر إلى الندم كنصيحة سيئة، أن أعيش معكِ في الصورة المدللة، صورنا التي تغلق الباب أمام بؤس العالم بطرف قدمها، أريد أن أعيش معكِ حول طاولة في مقهى صغير، مقهى قريب من محطة في مدينة مجهولة، نتحدث في حوار مجنون حول شفافية الزجاج وشفافية الشعر، أنظر إلى وجهكِ المنعكس على زجاج روحي، أفكر في متى فكر الإنسان في النظر إلى نفسه أول مرة، في البداية كان الزجاج مادة غريبة وغامضة، تم اكتشافه في بلاد ما بين النهرين، الزجاج بالنسبة للفراعنة كان للزينة أو حفظ بعض السوائل الثمينة، أما الرومان فقد استخدموا قطع صغيرة منه لتمرير ضوء الشمس، ثم اختفى هذا الاستخدام مع تدهور الإمبراطورية الرومانية، هذا الاختفاء هو السبب وراء تسمية العصور المظلمة بهذا الاسم، في القرن السابع عشر كانت تقنية

صناعة الزجاج سرية وتتم تحت حراسة مشددة، انتظر الناس حتى القرن السابع عشر للنظر إلى المرايا والتفكير في كم أصبحت الصورة مأساوية، لكن عندما نظرت إلى انعكاس وجهكِ على زجاج المقهى عرفت لماذا كان ماركس يريد تغيير العالم، في حين أراد رامبو تغيير الحياة.

هناك فرق بين علم الأدب والحياة الأدبية، السيرة الذاتية تنتمي إلى عالم الحياة الأدبية، الحياة اليومية تحاول دائما أخذ التدابير الوقائية لتجنب الوقوع في فخ الحياة الأدبية، لأن الأدب يبحث عن تناقضاتها ويفضحها، الأدب لديه ضعف وحزن كبيران تجاه انهيار الحياة بشكل يومي، السيرة الذاتية تتمتع بكفاءة كاملة إذا تعلّق الأمر برصد جماليات هذا الانهيار، لهذا تم حظر رسائل ويلا كاثر، ومنع طباعة أعمال جورج أوريل، ماثيو ارنولد، ت. س. إليوت، ويستن هيو أودين مع سيرتهم الذاتية، وكثيرون غيرهم حاولوا إضفاء الطابع الرسمي على حياتهم وعند موتهم أصبحت كلماتهم عن حياتهم الأدبية رماداً في قاع المدفئة؛ لأن السيرة تشويه لسمعة الحياة وليس الكاتب، السيرة يجب عزلها في غرفة مهجورة حتى لا تزعج الناقد البنيوي، حتى لا تكون لحظات الحياة الفريدة نيراناً تشعل في أصابع الذي يكتب ببراعة، السيرة الذاتية هي المكمل لحياتنا اليومية، هي الرغبة الساذجة في أن تكون الحياة اليومية هي الحياة الأدبية، في أن تكون الحياة شفافة وتنظر إلى وجهها في المرآة، أنْ تنظر الحياة إلى بؤسها مقارنة بانعكاس وجهكِ على زجاج المقهى . أراد رامبو أن يلون كل شيء بأزرق الطاووس، الأزرق النادر والجميل، أراد تغيير الحياة وليس تغيير العالم، أراد كتابة سيرة عصره بقصائد تشبه الحداد، عيوب الحياة اليومية هي ما تستفز رامبو

لكتابة قصائد تقرأ لحظة الأزمة، لحظة سيطرة المزاج الغامض على الحياة، كان رامبو يسير في طرق الوجود دون تحيز، كتب قصائد حلوة وعاصفة يظهر فيها كزاهد شرير، رامبو مزيج من البحث عن الحقيقة ومعرفة أن الحقيقة مملة، رامبو الذي عرف شرور الحياة، لم يكن شيطانا ولا ملاكا، رامبو الذي تحدث عن محلات الجزارين في الشوارع القذرة، القوارب المنقوشة على جدار البحر، عن دخان الحانات، عن ساحة القرية والديكة وأبراج الأجراس، عن عواء ابن آوى وصوت ورق الأشجار في البساتين، عن المياه الحزينة وشفاه البرتقال، هو نفسه رامبو الذي يمتلك الغضب المثالي على كل ما حوله، هذه الروح المترددة، هذه الروح التي تنظر إلى العالم كمزيج من التفاهة والخراب، هذه الروح حاولت بكل قوة تدمير المعاناة البشرية وفي طريقها إلى هذا الهدف دمرت نفسها، هو القديس الذي صلى على الشرفة ونظر إلى العالم وهو ينام كنبي ويستقيظ كشيطان، جلس رامبو على كرسي مظلم وفكر في قبر أبيض منقوش في طين الأرض، فكر في الضوضاء التي تنطفئ في المسافة، فكر في القلق والسخط الذي يشبه الجرح، عرف أن حياته في الريف المنمق لا يوجد فيها العار الكافي، المدن وحدها تعرف جمال الموت والعار، عطش في خيال رامبو لمعرفة الخير والشر، عطش للنظرة السريعة لوجهه في المرآة ليتأكد من إنسانيته ومدى قربها من الكمال، هناك على الزجاج أنت أعمى وسط أبعادك الخاصة، غير واع بمركزك في العالم، على الزجاج سيرة الحياة، على الكرسي المظلم سيرتك الذاتية، كان رامبو يعيش هياجاً رمادياً يحرك الحياة في روحه المتعبة، أما الحزن فقد كان يسير مثل طاووس ويحتفل بتبجيل العالم للذكاء المنحرف.

سيوران يسخر من سؤال أنفسنا ماذا أفعل؟ إلى أين أذهب؟ ويقول وهو يضحك بسبب الملل:"لا تذهب إلى أي مكان، الأمر سهل جدا"، بالنسبة لسيوران الجلوس طريقة بارعة جدا لقتل الوقت، جلسة الصوفي تلغي الوقت، وتلغي الشعور بالملل، شوبنهاور أطلق على هذه الجلسة "الإحساس بفراغ الوجود"، لكن رامبو كان له رأي آخر، كان غارقا في بقع من النبيذ الأزرق، رقص فوق أمواج البحر مثل فلّينة، سافر تحت أشعة الشموس الفضية، يجري بكل شهوته تحت سماء من جمر أحمر يشبه لون الحب، سمع صوت انكسار الفجر، وألم القمر في الليالي قبيحة الوجه، دفعه التيار نحو عيون فرس بحر أسود، دفعه نحو عيون النائمين في الغرق كي يكتمل الاشمئزاز، سمع صوت الدفق الأزرق الذي يشبه امرأة راكعة تنتظر الدموع، أنا سمعت صوت احتكاك أظافركِ على طالولة المقهى، سمعت صوت أظافركِ الذي لا يمكن أن تتحمله ذاكرة واحدة، أظافركِ تكره مثل رامبو العزاء الإنساني القائم على الفضيلة، طاولة المقهى تنظر إلى انعكاس وجهكِ على الزجاج، الحياة تشعر بمرور أظافركِ وتنسى ولعها القديم بآلام الزبائن، تنسى ملل سيوران وشتمه المتصوفة بسبب قدرتهم على قتل الوقت بشكل نهائي، أنظر إلى يدكِ المتشبعة بشهوتها الزرقاء، بالسير في طرقات ترسمها أظافركِ بعناية شديدة في جسد الصمت، صوت أظافركِ يقول ببساطة وجمال: إننا جميعا أطفال الصدفة والضيق من كل شيء، أطفال الزوال والموت كجريمة لابد منها، أظافركِ الملطخة بضوء القمر مثل رامبو لا تلقي باللوم على الحياة، جمال الحياة هو تحمل ألم هذه الحقائق المروعة، نترك المقهى في اللحظة التي قرر فيها النادل مسح دموع الطاولات الحزينة،

أمشي معكِ في مدينة متوحشة والهواء الأزرق يخلط سحر مشيتكِ بكلمات رامبو، أمشي معكِ ببطء يشبه نبيذ الكسل، يشبه بطء المداعبات الغاضبة والحميمة، مشيتكِ تعزف ألحاناً نقية يحبها رامبو، لأنها تعزف حربنا ضد الملل واليأس، لأنها تدرك بعناد أن حرب الشاعر والفيلسوف يجب أن لا تكون ضد الله أو ضد الإنسان، الحرب يجب أن تكون ضد انهيار الحياة، مشيتكِ الجميلة تعدنا بعدم النصر في هذه الحرب، لكن تعطينا حزن الحالم وعطش الأبدية، أمشي بجانبكِ ويدي تمسك بيدكِ، والمدينة بخور له لون أزرق الطاووس، والتنهدات تصنع في الأفق قصراً من زجاج، سيوران ترجم مالارميه إلى الرومانية، الشاعر الذي كان ينظر إلى أن الفن يجب أن يكون منفصلا عن الحياة اليومية، لم يترجم رامبو الذي كتب مغامراته في بروكسل ولندن مع فرلين، رامبو الذي لم يكن قد تجاوز التاسعة عشرة عندما تحول شحوب وجهه الطفولي إلى رجولة تثير الإعجاب، يعاني من المرض والفقر والازدراء والتجاهل، يمشي معنا أنا وأنتِ ببطء وينظر إلى المدينة كعرض بري صاخب، لن تسمع المدن صراخك، صرخت لمدة يوم أو شهر لن تسمع صراخك، لهذا عليك بكتابة القصائد كي تسمع صراخك مع الموسيقا.

شعر رامبو هو شعر فرح ما قبل الموت، هو شعر التجربة الذاتية، رامبو مثل ليريس يعتبر التجربة الشخصية هي الأغنى والأكثر جنونا، رامبو مثل ليريس لا يسأل ماذا أفعل؟ إلى أين أذهب؟ رامبو يذهب إلى لحظة النشوة التي تشكلها التجربة الشخصية، حمل السلاح في كومونة باريس وعاد إلى قريته هاربا، وقطع المسافة إلى قريته مشيا على الأقدام، سافر إلى بلجيكا، بعدها إلى ألمانيا، من ألمانيا

إلى إيطاليا، من شمال فرنسا إلى جنوبها، من النمسا إلى ألمانيا مرة أخرى، من مستشفى إلى آخر، مرض يدمر النشوة بفظاظة، فقر يفرض عليه الأعمال المنفرة، التسول في كثير من الأحيان من أجل وجبة طعام، معارك في الحانات والأزقة آخرها قتال مع شرطي تم ترحيله بعدها إلى فرنسا، النجاح حوّل رامبو إلى طاووس متغطرس، الجوائز جعلته يشعر بالمرارة وخيبة الأمل، لهذا قرر اكتشاف آفاق جديدة، الذهاب إلى أرض غير مكتشفة للبداية من جديد، ترك الشعر في باريس، الشعر فشل في صراعه مع الحياة، الواقع يحتاج إلى شخص محايد وغير مكترث بحدوث الانهيار، الشاعر يحتاج إلى نمط عميق من التجربة، يحتاج إلى ترحال يكتب سيرتنا الذاتية جميعا، أو يكتب سيرة الحياة مضاف إليها الأدب، الواقع يقول:"لا تذهب إلى أي مكان، الأمر سهل جدا"، لكن رامبو لم يستطع مقاومة التجربة، إغراء الحياة الغائبة، الحياة التي تشبه بقعة زرقاء في الأفق، لم يفكر رامبو في وجوده الشخصي، فكر في غياب وحضور الحياة في وجوده، لهذا كانت خطواته بطيئة وهو يمشي معنا أنتِ وأنا، يبتسم وهو يراقب الذنوب الذكية في المدينة، يراقب الجدية المصطنعة على حافة المجتمع، يراقب النضج الكامل للنفاق والكذب، أما أنا فقد كنت أراقب الهواء وهو يلمس شعركِ بامتياز وفن، أراقب يدكِ وهي تجعل يدي مصقولة لتكتب بأناقة، تكتب سيرة الحب بالطريقة نفسها التي يعزز بها رامبو شجاعتنا للبحث عن الحياة الغائبة، الحياة النادرة والفريدة مثل أزرق الطاووس، وأنا معكِ أبتسم في وجه مخاوفي، أجد الإجابة عن الأسئلة المؤجلة، أتكلم عن الحزن كأنه نتيجة جانبية للفرح، وأستبعد كل الحلول الجبانة مع الحياة المملة، حكى لنا رامبو وهو يضحك كيف

هرب إلى هولندا بلد الملاحة والسفن التي ترحل إلى مكان يتم فيه خلق الذات في الظلام، حكى عن كيف شك في موهبته، وعاقب العالم على ابتذاله للحياة بالعيش كمرتزق يبحر من ماليزيا إلى جزر جافا ثم إلى سومطرة، لكن في النهاية لم يتحمل الشعور بالخزي أمام جمال أعمال الرسامين الهولنديين، هرب إلى الأدغال وتعلم هناك كيف يحمي نفسه من النمور والأفاعي، هرب من الشنق ومن نظرة الجنود ومن الشعر، ثم ركب سفينة وعاد إلى قريته وهو في حالة يرثى لها، عامله الجميع ببرود ونظروا إليه كمتشرد، يرحل مرة أخرى إلى هولندا ومنها إلى ستوكهولم وكوبنهاجن، وكالعادة بعد الكثير من السكر والجرائم يعود إلى قريته، لم يستطع رامبو مقاومة إغراء الوقوف أمام ثور ليريس، والنظر إلى قرنه كقصيدة لم تكتمل بعد، كان العنف يزيد في كل مرحلة من مراحل حياته، كأنه كان يريد تجاوز الموت وقمعه للحياة عن طريق الخوف، كأنه كان يحاول كتابة السيرة الذاتية المستحيلة، سيرة حياة الشعر والموهبة والفشل المتعمد، سيوران ذبح كل الأفكار التجريدية، وهو جالس على كرسي مريح في علية وسط باريس، رامبو ذبحها بيده وعلقها على غصون الأشجار في جافا، علقها على صواري السفن، وفي غرف المستشفايات، وعلى قضبان الزنزانات، سيوران أبعد الكتابة عن حياته اليومية، لكن رامبو كانت حياته اليومية هي القصيدة، تكلم عن الجحيم وعاشه بلا لوم أو حقد وربما بشراسة وتعجرف، عاش الجحيم ليكون الوسيلة التي يكتب بها سيرته الذاتية، هذا النوع من السيرة غير المكتوبة يحتاج إلى كل أنوع الخروقات والانهيارات التي عرفها رامبو، لم يكن يريد التكفير عن

شيء، أو حتى الاعتذار عن شيء، فقط أراد أن تكون حياته لدغة في قلب الشر الذي تصر الحياة على وجوده.

وصل رامبو إلى هرار في أثيوبيا في شهر ديسمبر 1880م، مريضا ومنهكا بعد رحلة لمدة عشرين يوما في الصحراء على ظهور الخيول، كان قد تحول إلى صورة تفتقر إلى الظل، لم يعد يتذكر هل كان يبحث عن الفراغ أو الموت، تذكر فقط اللحظة التي أطلق فيها فرلين رصاصة على معصمه، تذكر الجرح وتمنى لو لم يكن لديه ذاكرة أو معرفة، وهو في غرفة من الطين وسقفها من القش، تذكر أنه هو من أحدث الفوضى الأصلية، وأنه من حاول أنقذ الشعر من النحيب القديم، هو من اخترع الألم الحر، وهو من جعل النثر كاملاً وغير محدود، كان يعاني من التهاب المفاصل وفي فبراير 1891م أصابه ورم في ركبته اليمنى، لم يستطع بعدها التحرك، عاد إلى فرنسا وهناك بترت ساقه، في طريق العودة كانت دموعه تغطي وجهه، العالم فاسد وسريع الزوال، كان يريد النظر مرة أخيرة إلى وجوه الأصدقاء، يريد الجلوس معنا أنتِ وأنا في مقهى صغير قرب الشاطئ، يريد الجلوس في حانة حتى الصباح، يعود إلى الشوارع برائحتها النتنة، إلى المساحات الخضراء التي نظر إليها وهو عائد إلى قريته بعد فشل الكومونة، كان يبكي لأنه عاش الحياة الغائبة أكثر مما يجب، تذكر الشعر الذي أصبح نحيفا جدا مثل ذراعيه، تذكر الموسم الجميل في الجحيم، تذكر الإضاءات في طريق الهروب إلى الحياة الغائبة، لكنه سمع العالم يعلن موته، توفي الشاعر آرثر رامبو الساعة العاشرة صباحا يوم 10 نوفمبر 1891م في مدينة مرسيليا، ماتت هذه العاطفة الفائقة، ماتت لحظة الهدوء المستحيلة، ماتت الرغبة التي توسع حدود الحياة،

37 عاما من الغضب المتواصل، من الصراع من أجل مساحة صغيرة من الوجود العميق، أنتِ وأنا نجلس في قاعة الأوبرا ومعنا ليريس ننظر إلى رامبو وهو يلقي قصيدة جديدة، قصيدة لم يكتبها، قصيدة عاشها بكل تفاصيلها المحمومة والساخرة، سيرة رامبو الذاتية تنبهنا إلى جمال هامش الجنون في أفعالنا، تنبهنا إلى جمال المناورة، الحذر يجعل حياتنا صورة بالأبيض والأسود، ذاكرتنا تحتاج إلى أزرق الطاووس، بدون الأزرق الذاكرة شاهد أعمى لم يرَ شيئا، نخرج أنتِ وأنا من الأوبرا ونترك ليريس يكتب سيرته، نتسكع في الشوارع الواسعة والأزقة الضيقة، تسبقينني بعدة خطوات وترقصين على طريقة راقصات الباليه، نجري معا على رصيف لا يفكر في أعماق وجودنا، يفكر فقط في خدش أظافركِ لمكان الرصاصة في معصم رامبو، يفكر في حاجبكِ الأيسر الجميل وهو يرتفع إلى الأعلى قليلا أمام لوحات أندريه ماصون، حاجبكِ الذي يمكن أن يكون بديلا لعالم كامل من المعاناة المرّة، نتسكع في قلوب الذين يحبون التوبة من الوضوح، الذين يحملون أسرارهم وآمالهم ودموعهم في عيون ملاك محروم من فكرة الشر، نتسكع أنتِ وأنا في عناق طويل فيه حنان أكثر بكثير مما تخيله نيتشه.

• أزرق ضبابي

"جيل دولوز" و"ميشيل فوكو" أكثر المتواطئين مع إعادة تفسير الماضي، القيام بمغامرة فكرية مذهلة فيها فن الوقوف عند الفروق الدقيقة والفهم الصارم والسخرية المعرفية، فوكو قال:"يكاد هذا القرن أن يكون دولوزيا" (نسبة إلى جيل دولوز)، ورد جيل دولوز قائلا:"عبارة فوكو صيغة هزلية مصممة خصيصا لتجعل أصدقاءنا يضحكون وأعداءنا يغضبون"، كيف يمكن الحديث عن دولوز الذي غير نظرتنا للكتاب عندما قال:"الكتاب ليس أبدا صورة للعالم، نحن لا نواجه الموت في الكتاب، بل في طريقة جديدة للقراءة، في هذه القراءة يجب ألّا نجد شيئا لفهمه، لكن يجب أن نجد الكثير لاستخدامه، لا نجد فيه ما يجب تفسيره أو البحث عن معناه، لكن يوجد فيه الكثير لتجريبه، يجب أن يشكل الكتاب آلة تعمل بشكل جيد أو أداة صغيرة مفتوحة على الخارج"، وكيف يمكن الكلام عن دولوز الذي تحدث عن نزوات الأرض والمياه وأن البشر لا يمكنهم العيش بأمان إلا إذا افترضوا أن الصراع النشط بين الأرض والمياه قد انتهى"، لكن وجود الجزر ينفي نهاية هذا الصراع، الجزيرة ليست سوى حلم بالانسحاب، حلم بأن تكون منفصلة، بعيدة كل البعد عن أي قارة، الجزيرة حلم بالبدء من الصفر وتفكير في بداية جديدة، جيل دولوز جزيرة مأهولة بالأفكار، لا أدري لماذا عندما أفكر في جيل دولوز أسمع صوت المغنية

دورثي مور وهي تقول:"عندما أفكر فيك يتحول العالم إلى أزرق ضبابي"، في السوربون درس دولوز الفلسفة في منتصف أربعينيات القرن الماضي:"كنا واقعين بغرابة في فخ تاريخ الفلسفة، بطبيعة الحال درسنا هيغل وهوسرل وهيدجر، لقد قذفنا أنفسنا مثل الكلاب الصغيرة في طريق التمسك بالتعاليم الفلسفية التقليدية بصورة أسوأ مما كانت عليه في العصور الوسطى"، لكن دولوز ترك كل ذلك خلفه بعد التخرج، وأصبح جزيرة بعيدة عن كل القارات، لقد اختار التركيز على فلاسفة ليس لهم علاقة بالتقاليد الأكاديمية لوكريتوس، سبينوزا، هيوم، نيتشه، برغسون، لكن من بين كل هؤلاء الفلاسفة كان نيتشه هو الأكثر أهمية بالنسبة لدولوز، على عكس سيوران الذي لم يكمل أطروحته عن نيتشه وأهمله في نهاية الأمر، دولوز اهتم بنيتشه الذي لم يكن له حضور كبير في المشهد الثقافي الفرنسي، وبكتاباته عنه وضعه في صلب المشهد، لم ينظر دولوز إلى نيتشه كفيلسوف متمسك بالرثاء الفلسفي، بل كفيلسوف متسق فكريا ولديه معرفة عميقة بتاريخ الفلسفة.

طالب دولوز بأدب للرؤية وللسماع، أدب يحتفل بغموض الحدث، أي حدث هو ضاب من ملايين القطرات، الحدث هو بالضرورة بين الأجسام المادية، لأنها تتصادم، تتكتل مع بعضها البعض، يتخلل بعضها البعض، أما الحدث الميتافيزيقي فيشبه الضباب فوق السهول، هذه معركة غير مادية ويصعب اختراقها، الأدب يحتاج إلى نقاء الذاتية، نقاء خالص يفرض على الذاتية الوقوف في الوسط، الثغرات التي يفتحها الأدب يجب أن تلتزم بالمنتصف، من خلال هذه الثغرات التي يحدثها الأدب يمكن النظر إلى ما لا يمكن رؤيته،

وسماع ما لا يمكن سماعه، الأدب يحتل الوسط بين الحقيقة والخيال، وهذا لا يعني أن الادب ليس الواقع، بل هو الواقع بصلاحيات كاذبة . السيرة الذاتية ترفض هذه الصلاحيات وتنتظر الحقيقة، الحياة الأدبية هي الحديث عن فرد تاريخي، الأحداث في حياة هذا الفرد ليست تعليمية ولا تحكي عن فرد يتحوّل من خلال السيرة إلى مثال أخلاقي، السيرة الأدبية هي في الواقع سيرة الحياة، هي حياة رامبو في زمن القتلة، هي حياة سيوران عندما تفشل الطليعة وتنهار قيم الحرية والعدالة، هي حياة ليريس عندما تجعل الحرب الناس أوفياء لمصيرهم وهو الموت، عندما أفكر في نظرتي الأولى لكِ، أنسى سيرة القديسين والأمراء والأباطرة، هذه سيرة المقابر وعظام الموتى، أتذكر فقط تفاصيلكِ اليومية، أتذكر الطريقة التي تقشرين بها البرتقالة، الطريقة التي تعدين بها القهوة، الطريقة التي تخلعين بها حذاءكِ كي أقبل رجلكِ، أنسى موضوع فرض الأبطال على التاريخ عندما أفكر في الطريقة التي تقولين بها أحبك، تفاصيلكِ اليومية تضع التاريخ في مقابل سيرة العاشق، تضع التاريخ في مقابل لمسة يدكِ الأنيقة، ليست الطريقة التي تضعين بها طلاء اظافركِ إلا إجابة عن سؤال مؤجل إلى أجل غير مسمى، ليست الطريقة التي تجمعين بهاء أشيائكِ قبل رحيلكِ إلا إبعاد متعمد للتفسير الكامل للعالم، ليست الطريقة التي ترقصين بها وسط فراغ الحياة سوى ضربة لكل التقاليد الهيجلية ومضمونها العقلاني، ليست الطريقة التي ترفض بها ملابسكِ الأناقة الكلاسيكية إلا تحرير للحياة من كل شيء، تحريرها حتى من نفسها، أناقتكِ التي لا تشبه أناقة الأميرات ولا الملكات هي أزرق ضبابي فوق سهول الرغبة الواسعة، الكتابة عنكِ تشبه كتابة سيرة للأزرق الضبابي، سيوران

لم يتعامل مع الكتابة كعمل ينتج نصوصاً، تعامل معها كنوع من الاشتغال على النفس، أو طريقة للهروب من سوء الحظ، أو طريقة لقبول مرض مميت، تكتب كي لا تصاب بالجنون أو تقتل نفسك أو إنساناً آخر، وربما تكون طريقة في الحداد على صديق مقرب، لكن دولوز نظر إلى الكتابة كاحتفال بالحياة مع صديق مقرب، كانت الكتابة هي الرابط الحميم بين فيليكس غوتاري وجيل دولوز، عاش الرجلان الصداقة كمغامرة كتابية، المغامرة هي حدث خارج الاستمرارية المعتادة لحياتنا، المغامرة جسم غريب في داخل وجودنا لكنه مرتبط بالخارج، لكن مهما كان هذا الخارج بعيدا فهو يعود بشكل تلقائي ليسقط في الداخل، تفتقر المغامرة إلى التداخل مع باقي أجزاء حياتنا، لأنها تشبه جزيرة وسط بحر الحياة، المغامرة لها بدايتها ونهايتها المستقلة وفي هذه النقطة تشبه الحلم الذي له بداية ونهاية خارج سياق الحياة الكاملة لكنه يقع داخلها، الكتابة عاشت مغامرة وهي تبحث عن نفسها في شراكة بين طبيب نفسي وفيلسوف، بين غوتاري الذي يعيش الحياة اليومية بكامل فشلها وبعلاقات لا نهائية مع أفراد ومؤسسات بعضها يساري متطرف، ودولوز المتوحد الذي ذاق طعم فشل الذوق الذي تحدث عنه سيوران، هذا الفشل المرعب الذي لا يمكن للموت ولا حتى الشعر علاجه.

ولد فيلكس غوتاري عام 1930م في شمال فرنسا، كان والده الذي يمتلك مصنعا للشوكولا محبا للموسيقا، أما والدته التي تهتم بشؤون البيت فكانت مهتمة بالأدب، فيليكس كان طفلا حساسا وعاطفيا بشكل كبير، درس في باريس ومثل كل شباب جيله كان معجبا بسارتر، وأصبح يساريا في وقت مبكر

جدا من حياته، وعمل بجد ونشاط ضد الستالينية وحرب الجزائر، في عام 1968م قامت حركة مايو الطلابية، قبل هذه الحركة كان غوتاري نشط سياسيا بشكل كبير، لكن ككاتب لم يكتب إلا القليل من المقالات، كان يدرس الصيدلة، لكن بسبب معرفته "جاك لاكان" درس الطب النفسي، داوم على حضور محاضرات "لاكان" وعمل في مصحة لابورد للأمراض النفسية بشغف كبير، كمحلل نفسي كان غوتاري ذكياً جدا ويعامل المرضى بطريقة استثنائية، عاشت معه صديقته ميشيلين عاماً في لابورد ثم تركته بسبب أجواء العيادة الخانقة، بعدها تعرف على فتاة اسمها نيكول تزوجها وأنجب منها ثلاثة أطفال هم برونو، ستيفن، إيمانويل، استمر الزواج عشرسنوات بعدها تم الطلاق، كان السبب وراء هذه النهاية هو وقوع غوتاري في حب أرليت دوناتي، خلال هذه الفترة كان يفكر في كتابة رواية، لكنه اكتشف في نفسه ميولا قوية تجاه الفلسفة والسياسة، وفي لحظة ما اعتقد أنه فقد القدرة على الكتابة، دولوز ولد في باريس عام 1925م، والده لويس دولوز يعمل مهندسا، أمه أوديت دولوز ربة بيت، أخوه جورج كان أحد رجال المقاومة أثناء الاحتلال الألماني، تم اعتقاله وتوفي وهو في طريقه إلى معسكر الاعتقال، كان جورج بطل العائلة وعلاقة جيل دولوز بالأخ المتوفي كانت معقدة جدا، في بداية الحرب تم إرسال جيل دولوز بعيدا عن باريس، في دوفيل-النورماندي عاش الملل والفراغ ولم يهتم كثيرا بدراسته، اهتم فقط بجمع الطوابع لقتل الوقت، لكن المعلم بيير هالبواكس شجعه على قراءة الأدب الفرنسي، لقد وجد أستاذه المنشود في الوقت المناسب، عندما عاد إلى باريس درس الفلسفة، عرف أن الفلسفة هي ما كان يبحث عنه،

وفي هذا العام نشر سارتر كتابه "الوجود والعدم" الذي نال إعجاب دولوز وقرأه بكثير من الحماس، لم يتم قبوله في الدراسات العليا، لكن تحصل على منحه لدراسة الفلسفة بالسوربون، وظهرت هناك قدراته الاستثنائية على مناقشة المشاكل الفلسفية بشكل خلاق، كان يعمل بجد على الرغم من المشاكل الصحية التي يعاني منها بسبب مرض الربو، أصبح معلما للفلسفة واستطاع جذب اهتمام الطلبة إلى دروسه بذكاء شديد، في عام 1956م تزوج بفاني التي تعمل في مجال الأزياء وأنجب منها جوليان وإميلي، كتب دراسته عن ديفيد هيوم "التجربة الذاتية"، ثم كتب "نيتشه والفلسفة" والفترة بين هذين الكتابين كانت فترة غاب فيها دولوز عن المشهد تماما، ثمانِ سنوات اعتبرها دولوز ثقبا في حياته، أصبح أستاذا مساعدا في قسم الفلسفة في السوربون، وكتب عن كانت، بروست، اسبينوزا، الاختلاف والتكرار، منطق الشعور، في عام 1960م وصل إلى طريق مسدود، فقد تم استئصال إحدى رئتيه، وأدمن شرب الخمر، قضى عاما كاملا للاستجمام في سانت ليونارد دي نوبلات-ليموزين، عاش غوتاري الحياة اليومية بين التحليل النفسي والنشاط السياسي، وعاش دولوز حياة الأكاديمي المملة، لم يعرف دولوز غوتاري إلا عام 1968م، شارك غوتاري بقوة في الحركة الطلابية، بينما حافظ دولوز على المسافة بينه وبين الأحداث، في تلك الفترة كان يعيش في ليون ويسمع الأخبار ويشعر بالفرح من نشوة الطلبة، اللقاء بين دولوز وغوتاري كان عن طريق بيير موبارد، كان موبارد طبيبا في ليون ومشارك فعال في الحركة اليسارية، سمع عن دولوز وهو يدرس الفلسفة في ليون، وقرأ كتاب دولوز "البرود والقسوة"، وطلب من دولوز زيارة مصحة لابورد وهذا ما

حدث، هناك تعرف على غوتاري وبدأت المغامرة مع النقاش حول الكتاب المشترك "ضد أوديب".

كان العمل بين دولوز وغوتاري يسير من خلال الرسائل، غوتاري مع المجانين في المصحة ودولوز في بيته مع الربو وأنبوب الأكسجين، في اللقاءات كان يتحدث أحدهما ويستمع الآخر بصمت، لم تكن نقاشات بقدر ما كانت جلسات استماع طويلة، قال دولوز لدوناتي بتواضع شديد:"هو من يجد الماس أما أنا فقد كنت الحجارة"، لم يتعاون دولوز وغوتاري كشخصين، بل كتيارين اتحدا لتكوين تيار ثالث عظيم ومذهل، كان الأزرق الضبابي فوق هذا التيار، لقد بدأت المغامرة من نقطة الفشل، ينجذب الفنان للمغامرة لأن كل عمل فني هو فشل مؤقت، كل كتاب هو فشل إلى أجل غير مسمى، والمغامر كائن يحب الحاضر عكس الإنسان التاريخي الذي يعيش في الماضي، المغامر يطمس التاريخ كله في لحظة النشوة التي يعيشها، كي يكون لدينا موقفا رائعا من الحياة يجب أن يكون لدينا موقفٌ واضح من الفشل، كان لدى دولوز وغوتاري شعور مذهل بالفشل، عندما عاد سيوران من ألمانيا إلى رومانيا عمل كمدرس فلسفة في مدرسة فراشوف، لقد شرب مدير المدرسة لدرجة أنه سقط على الأرض من شدة السكر فرحا لتقديم سيوران استقالته، لقد كان فشلا مدويا، لقد كان فاشلا في حب بلده التي نظر إليها كحثالة من الدرجة الثانية خارج التاريخ، فشل في حب الرومانيين، الذين نظر إليهم كحثالة كسولة تستحق القتل، وقد عاش هو كطفيلي مسجل في جامعة السوربون وعمره أربعون عاما ويأكل في مطعم الطلبة، لقد عاش الشعور الغامض والحميم للفشل، وحوّل هذا الفشل إلى

فلسفة، غوتاري فشل في مواصلة الكتابة، دولوز فشل في تحقيق الشهرة الكافية، كان دولوز مثل التلة لا يتحرك، لا يستطيع التفكير في أمرين في وقت واحد، غوتاري كان يقفز من مكان إلى آخر فكريا، لا يتوقف عن الحركة، يعمل مثل ترس في آلة، دولوز مهتم بنحت المفاهيم وغوتاري مهتم بالأفكار الحميمة، هذه التناقضات شكلت المغامرة، تبادل الشعور بالفشل الحميم نوع من المغامرة، ما جعل المغامرة جميلة وناجحة هو الإثراء المتبادل للحظات المرح، الإحساس العميق بضرورة الفكاهة، الشعور بالفخر بسبب العمل المشترك، الشعور بالفخر بسبب استماع كل منهما للآخر، لم تدخل الغيرة أبدا في المشهد، كانت هذه الشراكة المذهلة نتيجة روعة التواضع والثقة المتبادلة.

في "ضد أوديب" تحدث دولوز وغوتاري عن الأدب كآلة، وإذا كان الأدب آلة فما الذي يمكن أن تنتجه؟ و في ماذا يمكن استخدام إنتاجها؟ هناك تغيير جوهري في دور الأدب في المجتمع من خلال التعامل معه كآلة منتجة للنصوص، بهذه الطريقة نحن لا نركز على معنى النص، بل على ما يمكن أن يفعله النص، هذا الانقلاب يطرح سيرة ذاتية جديدة للأدب، قديما كان الكلام عن الأدب مرتبط بالطعام، مرتبط بالمذاق والنكهات والهضم، كان التهام الكلمات بالطريقة الصحيحة، وهضمها بشكل جيد هو ما يحقق الفائدة منها، يدور الحديث حول جوع للقراءة، عطش للمعرفة والفهم، لهذا نجد "المأدبة" هي إحدى محاورات أفلاطون، مزيج من المذاقات والنكهات، هناك ارتباط واضح بين الفم والعقل، الالتهام، المضغ، البلع، الفم يصبح مكان الأفكار والمفاهيم والأحلام، فعل الأكل هو نفسه فعل الفهم، الكتاب يصبح وجبة

دسمة، أو وجبة خفيفة يمكن تناولها في حافلة أو سيارة، كل الأدب جاهز للاستهلاك كمادة غذائية، والكاتب مجرد طاهٍ يعد الوجبات المناسبة، سيوران قال عن الأكل في باريس:"أدركت في باريس أن الأكل طقس، فعل حضاري، هنا يكاد الأكل أن يأخذ مكانة فلسفية"، من هنا تشبيه طقس القراءة بالأكل، هناك كتب تفتح الشهية للحياة، وهناك كتب سيئة كوجبة تصيب الإنسان بعسر الهضم، هناك أسلوب في الأكل يشبه أسلوب الكتابة، لكن السيرة الذاتية للأدب تحررت من هذا الشكل القديم، تحررت من الحديث عن الطعم والنكهة، من الحديث عن الوجبة المفيدة والوجبة الضارة، عاش الأدب مغامرة سيرته الذاتية مع دولوز وغوتاري، سيرة الأدب هي سيرة الفشل، فرجينيا وولف عندما جلست لكتابة سيرة صديقها الرسام والناقد روجر فري قالت:"كيف يمكن كتابة سيرة لحياة كاملة من ستة صناديق من الكرتون مليئة بالفواتير من الخياطين ورسائل الحبيبات والبطاقات البريدية المصورة القديمة"، كيف يمكن كتابة سيرة الأدب، سيرة الوحدة واليأس والمعاناة والوجود والتجربة والمرض والموت والحب والاعتداء والظلم، الأدب هو ذاكرة العالم ومكان ميلاده، مغامرة دولوز وغوتاري ذهبت بسيرة الأدب إلى سيرة عمل الأدب، دولوز يرى أن أكبر اكتشاف عرفته اللغة هو أن النص الأدبي من إنتاج آلة هي اللغة نفسها ويمكن استخدامه إلى ما لا نهاية، لا تهتم هذه الطريقة التجريبية في القراءة بمشاعر القاريء أثناء القراءة، بل بتصرفات القاريء بعد القراءة، وارتباط هذه التصرفات بالقوى الاجتماعية والسياسية التي تحاول هي أيضا التأثير على تصرفاته، القراء قادرون على استخدام آلة الأدب في مواجهة هذه القوى بجعلها

تعمل على تغييرهم وتغيير تصرفاتهم، إنها نظرية ثورية في القراءة، نظرية تتكون من شقين هما ميكانيكا القراءة، وتحليل كيف تنتج هذه العملية الميكانيكية تأثيراً في الواقع، هذه النظرية الثورية تغير سيرة الأدب الذاتية، كانت سيرة الأدب تسير جنبا إلى جنب مع السيرة الذاتية للملل، الكتاب كان أداة لطرد الملل وقتل الوقت، لكن مع دولوز وغوتاري أصبح آلة تستخدم لطرد الهيمنة والقمع.

بكى كل المجانين في مصحة لابورد النفسية عندما سمعوا خبر وفاة فيليكس غوتاري بسكتة قلبية يوم 28 أغسطس 1992م، في وقت مبكر من ليلة وفاته كان جالسا معهم يستمع إلى شكواهم من صوت السيارات التي تسير بسرعة على الطريق الريفي، ومن طعم التوابل في طعام المصحة، قبل أن يدخل إلى مكتبه الصغير ابتسم في وجه ابنته إيمانويل كما لم يبتسم من قبل، عندما دخل ابنه برونو الغرفة في الصباح وجد فيليكس على سريره وبجانبه كتاب د. هـ. لورنس "كلاب إيروس"، وكتاب جيمس جويس "يوليسيس"، ما الذي وجده غوتاري عند د. هـ. لورنس؟ هناك تشابه بين لورس وغوتاري، لورنس كان اشتراكيا وعلى علاقة بكل تجمعات المجتمع الثوري، كان يعمل على إحداث ثورة في نظام الحياة من خلال الاشتراكية كما فهمها، التركيز على المال في إنجلترا استفزه لكتابة مقالات وإعطاء دروس لفضح شيطان الاقتصاد، سؤال الاقتصاد كان مهيمنا على تفكيره، قام بالطعن في اقتصاد لا يهتم بالحياة اليومية، لقد كان أدب لورنس آلة يستخدمها غوتاري في عمله من أجل مجتمع تكون فيه الفلسفة والرقص في انسجام تام، لم يفهم الكثيرون فلسفة لورنس السياسية، ومنهم من اعتبره متناقضا وغير مفهوم، لكن غوتاري فهم فلسفة لورنس لأنه يعيش نفس

الحالة بنفس الطريقة، يعيش الفشل والشعور بالعجز والحزن بنفس الطريقة، يعيش مثل لورنس بين الأدب والفلسفة، مع الإحساس بأن الحياة لا تخجل من نفسها، لا تخجل من عدم وجود العدالة فيها، غوتاري مثل لورنس يكتب لحماية نفسه من البكم والجنون، جويس عاش تناقض سيوران مع رومانيا، التمسك بالقومية وتوبيخها وتحديها في نفس الوقت، المطالبة بالحداثة ورفضها إذا كانت لا تأتي إلا من طريق المستعمر، التمسك بالتقاليد ونقدها في نفس الوقت، كان فشل علاقة جويس بإيرلندا يتحوّل إلى تبجح واستياء، شك واغتراب، حنين إلى الماضي وصدام مرعب مع هذا الماضي بالذات، يوليسيس من أصعب الروايات في القرن العشرين، النقاد يعتبرونها على رأس أفضل مائة رواية في القرن الماضي، لكن القراء لهم رأي آخر حول يوليسيس، فهي متاهة معقدة وغامضة وفشل فيها جويس العالق في الحداثة التي لم يتمكن من قبولها أو رفضها، جويس مغامرة أدبية كبيرة، مغامرة طوباوية وفوضوية وطليعية، مغامرة لخلق لغة جديدة وخلق قاريء جديد، لهذا كان بجانب غوتاري على سريره عند موته، قبل وفاته بقليل حدث ما كان يبحث عنه، الحب الذي يمثل الجانب الشخصي لمعرفتنا بالأشياء والأفكار، قبل شهر من وفاته تعرف على تاتينا كوفيتش، ممثلة صربية في منتصف العشرينات، جاءت إلى باريس لحضور حفل صديقتها ساشا غولدمان، تعرفت على فيليكس في هذا الحفل، وأخذها تلك الليلة لتتعرف على باريس، وقعت تاتينا بجنون في حب فيليكس، وهو عاد إليه شبابه وحب الحياة معها، أحبها بجنون وقرر ترك كل شيء لجوزفين والعيش معها، كانت معه في كل مكان يذهب إليه، أخذها إلى منزل الطفولة وكل الأماكن التي عاش فيها،

ذهبت في زيارة سريعة إلى لندن، أثناء هذه الزيارة مات فيليكس، كانت جنازته مهيبة، حضرها ما لا يقل عن مائة ألف شخص، كل الأصدقاء وكل العشيقات ومن أحبوه من خلال كتاباته، كانت الجنازة عبارة عن قصائد وأغاني وخطب وبكاء عشيقاته وجوزفين والأولاد، دولوز أكد على أن الحفاظ على فيليكس حيا بيننا مشروط بإعادة اكتشاف كتابات فيليكس التي كتبها وحده بعيدا عن الشراكة بينهما، قال دولوز:"الجانب المؤلم أكثر من غيره في تذكر صديق ميت، هو الإيماءات والنظرات التي تستمر في الوصول إلينا منه لفترة طويلة بعد موته، هذه الإيماءات والنظرات تعطي أعمال فيليكس حياة جديدة، إنها كائن جديد قادر على إرسال قوة أفكار فيليكس".

شخص واحد كان غائبا عن الجنازة هو جيل دولوز، كان جالسا بقرب أسطوانة الأكسجين ويتنفس بصعوبة، لم يفكر دولوز في الأمل الذي يخلقه اليأس، أو في المعاناة التي تقرب الإنسان من النشوة، كان يشعر أنه كلب مربوط في طرف الحياة بأنبوب الأكسجين، لا يستطيع الكتابة، لا يستطيع الكلام، لا يستطيع المناقشة، كيف يمكن التفكير في الموت، أو التفكير في التخلص منه، الحياة بدون الكتابة والقراءة والكلام والنقاش مملة، أنبوب الأكسجين متغطرس، مضلل، عابث بشكل مضني، سيوران تحدث كثيرا عن جماليات الانتحار، لكنه رفض استخدام هذه الجماليات لإنهاء حياته، أما دولوز فقد رمى بنفسه من شقته يوم السبت 4 نوفمبر 1995م، الانتحار كان متسقا مع فكر سيوران، الانتحار لم يكن متسقا مع فكر دولوز، لقد عاش سيوران تجربته الشخصية في كتاباته، أما دولوز فقد عاش الحياة في كل كلمة كتبها، كان نص

سيوران مرتبطاً بحياته الخاصة، أما نص دولوز فكان مرتبطا بالعالم وما يدور فيه، ما كان مشتركاً بين سيوران ودولوز هو قراءة، بيكيت، بروست، برجسون، كافكا، نيتشه، كانت، ساد، لكن سيوران حوّل هذه القراءات إلى فلسفة خاصة باليأس والموت، أما دولوز فحوّلها لفلسفة حياة، كتب دولوز وغوتاري معا أربعة كتب هي:"ضد أوديب، كافكا، آلاف الهضاب، ما هي الفلسفة"، في كتاب "ماهي الفلسفة" لم يشارك غوتاري إلا بوضع الخطة العامة للكتاب وبعض الملاحظات، ومع ذلك كان دولوز سعيدا بوضع اسمه على الكتاب، فعل ذلك لإبعاد شبح الإحباط عن صديق عزيز، وفعل ذلك ليؤكد على أن الصداقة سيولة حميمة لا يمكن اختراقها، فعل ذلك كي يلون بفرشاته حياة غوتاري بالأزرق الضبابي، من أجل ذلك يؤكد غوتاري دائما قائلا:"جيل صديقي وليس زميلي"، كيف يمكن نمو هذه الصداقة بين شخصين مختلفين تماما؟ إنه الشعور بعبء فشل الحياة، إنه حب الحلم بواقع أفضل، ما جمع دولوز وغوتاري هو عدم القناعة بأن الكتابة أنانية مطلقة، أو رغبة ساذجة بالتفرد، أو حتى لجلب القليل من الفخر، بالنسبة لهما كانت الكتابة مغامرة، رحلة في ثنايا ارتباك العالم، وتمجيد لمعنى الحياة الكلي، رفض دولوز المريض وغوتاري المحبط اليأس والتذمر والنظر إلى العالم وهو يتحلل دون أي فعل، لقد كرّس كل منهما حياته للمعنى الإيجابي للوجود، كانت لهم حروبهم الطاحنة مع لاكان وهيجل وغيرهم، لكنها كانت حروب فيها صفاء وشفافية وشراسة بلا وحشية، دولوز رمى بنفسه أمام الموت ليس بسبب اليأس، بل بسبب عدم قدرته على مواصلة حربه الجميلة، وبسبب عدم قدرته الاستمرار في مقاومة النظرة السلبية للوجود،

الآن باديو قال بعد وفاته:"لقد أخذ حياته منا بكل حزن واحترام، يجب أن يبقى بيننا كما كان، يجب أن نوقف الفيلم، أن نجمد الصورة"، أما جاك دريدا فقال:"على الرغم من الاختلافات الكبيرة بيننا، يبقى دولوز هو الأقرب إلى نفسي من كل جيلنا"، دولوز فيلسوف القرن العشرين كما قال فوكو، لأن دولوز وضع جانبا مهمة الفيلسوف كمفكر يخبر الناس بما عليهم فعله، دولوز جعل مهمة الفيلسوف هي إخبار الناس بما عليهم التفكير فيه، لقد سحب البساط من تحت أقدام الدور التقليدي للفلسفة كأم لكل الخطابات، فوكو ودولوز متفقين ضمنيا على أمور كثيرة منها أن الماضي ما يزال يمكن التعلم منه، والعمل على تصفية مبدأ الهوية، وأن العلوم الإنسانية لم تعرف دفعة بنفس القوة التي عرفتها مع ماركس وفرويد، كل كتب دولوز هي دعوة للتفكير بطريقة تجريبية دون معايير مسبقة.

لم يكن دولوز يميل للسفر، ولا يحب التحرك كثيرا، ربما لأن حالته الصحية لم تكن تسمح بمثل هذه المغامرة، لكنه لم يتوقف عن الترحال ولو لحظة واحدة في حياته، الأدب كان يأخذ دولوز إلى كل مكان، وهو بدوره أخذ الأدب إلى مناطق لم يكن يحلم بأن يصل إليها، في كل رحلة قام بها دولوز في كتب الأدب ترك لنا علامات واضحة تنبهنا إلى عدم إساءة استخدام الأدب، الإنسان إذا شعر بالمرض يذهب إلى العيادة، والعالم إذا شعر بالمرض يذهب إلى الأدب، الأدب هو العيادة التي يتم فيها فضح أعراض أمراض العالم، لهذا يتم منع الأدب من الوصول إلى سلطته الحقيقية من خلال نقد أيديولوجي وأخلاقي ومؤسسي، ينظر دولوز إلى الأدب كمرور للحياة داخل اللغة التي تشكل أفكارا

عن هذه الحياة، كأن الحياة نائمة على أريكة الطبيب النفسي الذي يقوم بالتفسير والتحليل، الحياة أمام الأدب يجب أن تكون عارية ومضيئة، وعندما تتحول عن مهمتها يجب أن تكون لدى الأدب الغريزة لمعرفة كيفية إرجاعها إلى مسارها، الحياة ليست عاش ويعيش، الحياة قد تكون غرفة مظلمة فيها الكثير من الرعب والجوع والمرض والقهر والفقر، الحياة ليست المهنة التي نتلقى أجراً لقيامنا بها، الحياة ليست تكرار الأكل والشرب والنوم، الأدب هو الممر الذي نفهم فيه معنى الوعي بحياتنا، وهو الذي نجد فيه تحليل وتفسير أمراض العالم الذي يحتوي حياتنا، الكاتب ليس غريبا عن هذه الحياة، لهذا نحن نجد فيه الطبيب الذي يمنحنا فرصة اللقاء في الممر مع حياة قوية جدا، مؤلمة جدا، جميلة جدا، دولوز متمسك بإمكانية اختراع اللغة لحياة أفضل، ودفع هذه الحياة إلى أقصى حدودها، وفي هذا السياق على الأدب أن يمسك بقذارة العالم، أن بفضح عار العالم الذي لا يكترث بعظمة الوجع الإنساني، أن يفضح عار العالم الذي لا يفعل شيئاً لمواجهة الفقر والجوع والحرب، أن يفضح عار العالم وهو يقوم بحظر رغباتنا، أحلامنا، وعينا، كينونتنا، يؤكد دولوز على أن الكاتب طفل يلعب في وضح النهار، ليس لديه ما يخفيه أو يخافه، الكاتب يجب أن يقول كل شيء دون خجل أو شعور بالذنب، الشخص البالغ وحده يعرف معنى الحفاظ على السرية، وهذا ما يشكل عقبة في طريق جوهر الأدب، لكي يكون الأدب دعوة لأناس مازالوا مفقودين في المجتمع، أو لشعب مفقود في دولة، لابد وأن يتخلى الكاتب عن يقظة البالغ وخوفه، ويمنحنا فرصة لنعيد النظر في طريقة حياتنا، نادرا ما كان الفلاسفة يلتفتون إلى الحديث عن طريقة حياة الناس، لكن دولوز

فعل ذلك باستخدام الأدب، دولوز يطالب بأن نفكر في الاحتمالات المطروحة لعيش حياة أخرى غير هذه الحياة، هذا السؤال يجعلنا نغوص في الأزرق الضبابي، لأن هذا السؤال يجعلنا نقترب من الحياة وسط ضباب الأزرق الحميم، إذا اقتربنا كثيرا وعرفنا الشكل الذي يجب أن تكون عليه الحياة، فهذا يعني أننا المفقودون الذين عادوا للتو من ضياعهم، وهنا يغمز دولوز بعينه كأنه يقول:"هل عرفت شكل الحياة التي تريدها؟ حسنا عليك الآن أن تتصرف لتكون هذه الحياة هي الواقع"، في منتصف الطريق بيننا وبين الحياة يقف الأدب، هناك في النقطة التي يمكن أن يتحول فيها الإنسان إلى إنسان آخر جديد.

رحلة المثقف ليست مجرد سفر، سفر المثقف ليس للحديث مع الناس، أو من أجل شيء يمكن فعله في البيت، في الأدب يقدم كل كاتب نتاج إدراكه لهذا العالم، وهذا النتاج يصبح معروضا على الآخرين من خلال نص، هذه النصوص تمنحنا انفتاحاً على حيوات أخرى، خط جديد، لقاء آخر، نوعية أخرى من الحياة، السفر في سهول الأدب يجب أن يكون من أجل تدفق لا محدود للحياة داخل ممر اللغة، من أجل حركة الأفكار وكثافتها، هناك رحلة مكثفة في ما هو حولك، ورحلة واسعة في الفضاء، هناك رحلة للقيام بها عليك بالصعود على متن طائرة، سفينة، قطار، سيارة، ورحلة يمكن القيام بها وأنت في غرفتك، هذا السفر الثابت هو ما يفضله دولوز، سفر دون عناء أو مشقة، القراءة على الكرسي الذي يعزز التأمل، أو في السرير مكان الولادة والموت ؛ لأن السفر يحتاج إلى العقلية التي نسافر بها أكثر من المكان الذي نسافر إليه، الأماكن تتمع بكثافة موجودة في الادب أكثر من الواقع، السفر في الأدب هو استدعاء لنوع جديد من

الحياة والأفكار، لهذا الأدب ليس فكرة عن التوطين، بل فكرة عن هروب الإنسان من نفسه، هو ابتكار هروب مكثف وفوضوي، هكذا يستقبل القاريء العمل الأدبي كخروج من البيت دون معرفة إلى أين، دولوز ينصحنا أنا وأنتِ بعدم أخذ خريطة معنا، طلب منا أن نرسم خريطتنا الخاصة، نصحنا أن لا نقف على رصيف قطار مهجور، أن لا نتوقف في مطار تفاصيله قليلة ولا يمكن لمسها، نصحنا بأن نتابع الوجوه والأماكن بعاطفة كأننا أمام عمل فني، أخذنا معه في جولات وأنا أمسك بيدكِ الناعمة، صعدنا هضاب، مشينا في صحارى واسعة، نزلنا تحت الأرض حيث جذور النباتات، صعدنا إلى النجوم، وعرفنا معنا الحب كحركة لا تبدأ ولا تنتهي، السفر مع دولوز مغامرة فريدة من نوعها، وأنتِ بالنسبة له غامضة على الرغم من مظهركِ البسيط، يبتسم في وجهكِ وهو يتكلم عن السفر في الحب، وكيف يجب أن لا نفكر فيه كنقطة واصلة بين نقاط، أو كنقطة ينتهي عندها شيء أو يبدأ شيء، الحب هو السرعة في حدها الأقصى التي تجعل كل النقاط متصلة ولا يفصل بينها شيء، أنظر إليكِ وأنتِ ترفعين شعركِ خلف أذنكِ وأشعر بالاهتزاز الذي يشير إلى وجود العالم، دولوز قال:"الإحساس هو الاهتزاز"، أفهم كيفية اهتزاز العالم في كل مرة يمرر إصبعكِ شعركِ خلف أذنكِ، الحب بالنسبة لدولوز مثل رسم صوت الصراخ، رسم ما لا يمكن رؤيته أو لمسه، حبكِ أنتِ هو رؤية الصوت وسماع اللون، بدون هذه النظرة إليكِ أسمع فقط صوت ضجيج حوافر الوحوش التي تجتاح العالم.

نشاهد أنا وأنتِ ودولوز فيلم عن الفنان "إيغون شيلي" بعنوان "العذراء والموت"، نفكر جميعا في القراءة القوية التي تحدث عنها دولوز كثيرا، كيف نقرأ الحب، الغيرة، الأنانية، وربما الموت على شاشة السينما، نشاهد جميعا اللقطة ونسمع بحميمية مفرطة صوت الكمان الحزين ومعه صوت القطار، ننظر إلى لوحات إيغون الغريبة ونسمع صوت كليمنت يقول:"كم أتمنى أن أنظر إلى الوجوه بنفس طريقتك التي تنظر بها أنت إليها"، يبتسم دولوز، نشم جميعا رائحة الموت من الجثة التي تسمى العالم، لا شيء يمكن أن يجذبني أكثر من وجهكِ الجميل، الصورة التي أحتفظ بها له تجعل الحب ذا طبيعة نشطة وممكنة في كل لحظة، الحب موجود أيضا في الفوضى والوحشية اللطيفة التي تحبينها، كيف نقرأ الحب بطريقة قوية؟ أو كيف يمكن قراءة وجهكِ مع فهم أنه يرسم حياة أكثر إشراقا وجاذبية؟ هذا وجهكِ في رذاذ الأزرق الضبابي كأنه إعادة اختراع للعالم الإغريقي، كأن وجهكِ هو وجه فينوس وهي تضحك عندما نتساءل جميعا عن سبب عدم التوازن في دورة اقتصاد العالم، أو عن التقسيم غير العادل للممتلكات بين المحرومين والذين يمتلكون كل شيء، تضحكين مثل فينوس وتقولين:"ياله من عالم الذي تعيشون فيه"، نرحل أنا وأنتِ ومعنا دولوز من بيت رواقي إلى آخر وليس لدينا شعور بالعار لأننا من عالم يموت فيه إنسان يوميا بسبب الجوع، أنظر إلى حقيبة ظهركِ كأنها لوحة "حديقة المسرات الأرضية" للفنان الهولندي هيرونيموس بوس، أنظر إلى التكافل بينها وبين جسدكِ، فيها برتقالة لي وأصوات الشجار بين سيوران والفلسفة بسبب الأخطاء التي ترتكبها، فيها قطعة كيك لي وصوت دولوز وهو يصلح أخطاء الفلسفة كي

يبتسم سيوران، فيها نهر أجلس على ضفته وأراقب دموع نيتشه بسبب هروب الفلسفة في اللحظة التي ظن أنه قبض عليها فيها، فيها قطعة شوكولا لي وقصيدة كتبها بيكاسو وتحدث عنها ليريس، فيها منديل لمسح الحزن من على جبيني والدموع من على خد رامبو وهو ينظر إلى ساقه المبتورة، دولوز لا يتوقف عند خطوط الجغرافيا، دولوز لا يتوقف عند أرقام التاريخ أو حروف اللغة، أنا وأنتِ نفتح معه عيون بروست، نعيش معه قلق كافكا، نستمتع معه بضحك دي ساد وليوبولد مازوخ من الورع الكاذب، نسير معه بجانب لورنس العرب، نعيش الحلم معه في كلمات د. هـ. لورنس، نطير مع ميشيل تورنييه، يركب دولوز الدراجة مع بيكيت، وأنا وأنتِ مع سيوران وسيمون بوو، يودعنا دولوز ويرحل في عوالم هؤلاء ليكون الفيلسوف ذو الوظيفة الاجتماعية، فيلسوف ذو عيادة خاصة، عيادة تعمل طول الوقت ضد خيبة الأمل، ضد السلبية، ضد قراءة سهلة للغاية.

• الأزرق البروسي

ذُكِر الأزرق البروسي لأول مرة في العدد الأول من نشرة جمعية العلوم الملكية البروسية في عام 1704م، تم الإعلان عن اكتشاف الأزرق البروسي دون الحديث عن طريقة تحضيره، يقال إن الأزرق البروسي تم اكتشافه في أحد مختبرات برلين عن طريق الصدفة، فقد حاول يوهان يعقوب ديسباخ وهو أحد العاملين في المختبر تحضير صبغة حمراء وأضاف بشكل خاطيء البوتاس إلى دم الحيوان فظهر الأزرق البروسي إلى الوجود، وعلى الرغم من الجهود التي بذلت ليكون إنتاج الأزرق البروسي سريا إلا أن جون وودوارد نشر طريقة إنتاجه في نشرة الجمعية الملكية في لندن عام 1924م، في أوائل القرن الثامن عشر تم استخدام الأزرق البروسي في الرسم وحقق نجاحا كبيرا بسبب ثمنه الرخيص مقارنة مع الأزرق المنتج من مواد أخرى غالية جدا، يعتقد النقاد أن الأزرق البروسي ظهر لأول مرة في لوحة "دفن المسيح" للفنان بيتر فان دير ويرف ويرجع تاريخها إلى 1709م، الأزرق البروسي كان المفضل لدى جان أنطوان واتو وكاتسوشيكا هوكوساي وبابلو بيكاسو وفرانسيس بيكون، قال عاشق الأزرق الفنان الفرنسي إيف كلاين:"الأزرق ليس له أبعاد، الأزرق وراء كل الأبعاد"، أراد كل واحد من هؤلاء الفنانين أن يكون وراء كل الأبعاد، فرانسيس بيكون لم يكن يعتبر المرسم مكانا للعمل، بل هو مكان نشاط زماني ومكاني ينتج

الفن، المرسم مساحة يدخل فيها الفنان في حرب مع الأبعاد، الاستوديو ليس فقط مكانا للرسم، بل هو مكان لتشكيل الهوية الشخصية، نجد فيه أعمال الفنان وشخصية الفنان نفسه، الاستوديو مكان لصياغة الروح، مكان العزلة والاغتراب عن المجتمع، كانت كلمة استوديو تطلق على مكان في البيت مخصص للقراءة الفردية والكتابة وتخزين الأوراق والمخطوطات، لم يكن لها علاقة أبدا بعمل الفنان، ولم تستخدم بهذا المعنى إلا مع نهاية القرن السابع عشر في إيطاليا وبداية القرن التاسع عشر في إنجلترا، كان الاستوديو غرفة صغيرة ملحقة بالمنزل لا يدخلها أحد إلا نادرا، حجم الغرفة الصغير يساعد على التركيز والانضباط، في هذا المكان يصاب الجسم بالمرض بسبب العمل، وتصاب الروح بالحزن بسبب الجهد الذي تبذله أثناء الخضوع لساعات العمل الطويلة، لكن الاستوديو في تلك الفترة كان قليل الإضاءة والتهوية، واختار الكثير من الفنانين اللقاء المباشر مع الطبيعة، ثم عاد الاستوديو ليكون مكاناً يغلف الحساسية والذوق وليس فقط مكانا للعمل، الموديل عاد بالفنان إلى الاستوديو الصغير، الضوء والظل هو ما عاد بالفن إلى غرفته الصغيرة المظلمة، في الهواء الطلق الطبيعة تشكل المرجعية، في الاستوديو على الفنان أن يجرب، أن يبحث عن الشعور بالحياة في كل شيء، حتى عندما يرسم الفنان موديلا او بورتريه فهو يحاول رسم ما هو أكثر من الدم واللحم، عندما رسم فرانسيس بيكون ميشيل ليريس لم يكن القماش الأبيض فارغ من إحساس بيكون تجاه ليريس، الصداقة، الذكريات، الأفكار، وما فعله بيكون هو استخراج وجه ليريس من كل هذه

الألوان الموجودة مسبقا على القماش، في الحقيقة كان بيكون يكتب عن ليريس، الكتابة والرسم عمل يدوي يظهر منه الشكل سواء بالحروف أو الألوان.

فرانسيس بيكون من جيل الذكريات المؤلمة للغاية، جيل العنف والموت والدموع، جيل الحروب والجوع والترحيل والنزوح، جيل الحرب العالمية والحرب الأهلية و(هيروشيما ونغاساكي)، جيل تشكلت عواطفه وسط الدمار والرعب، هذا الجيل هو الشاهد المحزن على كل ما حدث في تلك الفترة، من هنا رثاء الإنسانية في كتابات سيوران، هروب ليريس إلى عالم بريء، عزلة دولوز، وإحباط غوتاري من كل شيء، جيل شعر بالغثيان من استعمار الدول المتخلفة وحملات الاستعباد والاستغلال الممنهج لشعوب فقيرة عقليا وغنية ماديا، فرانسيس بيكون هو صاحب الصرخة الإنسانية، هو أصدق تعبير عن التشوه الذي وصلت إليه الإنسانية، فرانسيس بيكون هو فائض الشعور بالمأساة، يأتي الفن من هذا الفائض الحميم، فائض الشعور بالحب، فائض الشعور بالحياة، فائض الشعور بالرغبة، فائض الشعور بالرعب، الفن هو تكثيف لهذا الفائض، في نص، لوحة، صورة، فيلم، في أي شكل من أشكال الفن، الحرب هي فائض العدوانية، فائض الحيوان المفترس فينا، إنها توجيه الحيوان لعدوانيته نحو أفراد من جنسه، الإحساس إما أن يتجه إلى عالم الأشياء أو إلى تجربة الحياة اليومية نفسها، الفن هو هذا الإحساس المكثف، لكن الإحساس ليس الموضوع، لأن الإحساس يتكثف قبل تشكيل الموضوع، الإحساس يكوّن رؤية غير مرئية لموضوع قد يتحول إلى مرئي في أي لحظة، ولتحويل غير المرئي إلى مرئي يتدخل العمل والشغف، يمكننا أن نعتبر الإحساس هو الطاقة والقوة المحركة للعمل،

يمكن اختبار الإحساس بزهرة عباد الشمس في أعمال فان جوخ، يمكن الإحساس بالتفاحة الصامتة في أعمال سيزان، لكن ما هو إحساسنا أمام لوحات لفرانسيس بيكون، دولوز امتلك بعض أعمال بيكون في شقته، كان ينظر إلى كل لوحة كعالم كامل، كتحدٍ سافر لكل الفلسفة التي عرفها، بالنسبة لدولوز هناك لوحات تشبه الخريطة التوضيحية لأرض ما، أما لوحة بيكون فهي أرض فريدة من نوعها وليس لها خريطة، تفوح رائحة الموت من هذه اللوحات التي يظهر فيها اللحم والدم، كأن الحياة مسلخ كبير، بيكون قال:"بالتأكيد، كلنا لحم، كلنا جثث محتملة، عندما أذهب إلى محل الجزار، أنظر إلى اللحم وأستغرب لماذا ليست جثتي أنا المعلقة هناك"، في هذا اللحم المعلق والساكن، توجد العزلة، التشوه، التبديد، الانفصال، العدوانية، الجريمة، الترحيل، التعذيب، في هذا اللحم تاريخ الإنسانية المرعب، من وجهة نظر دولوز الفنان لا يرسم على قماش أبيض، كل ما في رأس الفنان موجود على القماش قبل أن يبدأ، ما تقوم به الفرشاة هو تنظيف القماش من كل ما هو زائد، وتمسح بمرورها كل ما هو غير ضروري، أسلوب الرسام ليس جاكيت يلبسه وهو أمام القماش الأبيض، ولا هو خطوات يتبعها في سياق معين، الأسلوب هو تصرف في وضع ميؤوس منه، إنه الحيلة التي نستخدمها في مواجهة الأزمة، الأسلوب هو التصرف بطريقة معينة في حالة معينة، هذا الأسلوب هو ما يجعل المادة تعبر عن الإحساس، إنه فوران هائل ينطلق من الإحساس إلى المادة، والأسلوب يجعل المادة تتكلم بشكل غير متوقع أو مألوف، يبدأ الفن عندما نترك فكرة البداية من لا شيء جانبا، يبدأ الفن مع الفوران الذي يخرج معه جسدنا، ذكرياتنا، حياتنا اليومية، مخاوفنا،

حزننا، لتكون مادة متخثرة على القماش، يبدأ الفن عندما يقبل الفنان بخطر فضحنا أمام أنفسنا، وفضح قبح وتشوه العالم أمامنا.

في مجتمعاتنا المتخلفة يظهر الفنان كشخص فاشل، معايير الفشل في مجتمعاتنا مرتبطة بالعمل، الفنان شخص لا يذهب إلى العمل كل صباح، وهذه هي قمة الفشل، لهذا السبب هو وغد مفلس دائما، سكران طول الوقت، فاجر بطريقة ما، يعمل في الأستوديو الخاص به مثل فأر، لا يأكل كثيرا ولا يهتم بمظهره الخارجي، يعيش في مكان قذر اللوحات فيه بعضها فوق بعض، الألوان في كل مكان، وغضبه المسعور منتشر في كل زوايا الأستوديو، هذه الصورة البشعة للفنان تجعل منه تهديدا للمجتمع، تهديدا صامتا ومعزولا وبعيدا عن الأنظار، هذه الصورة القبيحة تروج لها الأنظمة الدكتاتورية، لتضع الفنان في أسفل التسلسل الهرمي للمجتمع، يظهر الفنان في هذه الصورة كشخص غريب الأطوار ولا يعيش بالطريقة المألوفة، الفنان الجيد هو الذي ينحت تمثالا نصفيا للقائد، الفنان الجيد هو الذي يعرف معنى الترويج الفوري لكل المناسبات في كل الأوقات، هذا الفنان يعرف الازدهار المادي، وتعرف لوحاته الطريق إلى قاعات المعارض، لا أحد في هذه المجتمعات المتخلفة يبحث عن فن حقيقي، الفن الذي يجعل كل شيء أكثر وضوحا، لدى كل فنان سيرة روائية لا تصل إلينا كاملة، هناك دائما قصة لا تكشف عن نفسها بسهولة، قصة ترفض أن يكون الفنان هو نفس الشخص الذي نعرفه، حياة "فرانسيس بيكون" كانت غريبة ومعقدة مثل كل لوحاته وهذا أمر طبيعي بالنسبة لفنان استهلكته رغبته في رسم أفضل لوحة للبكاء البشري، لا أحد يتوقع أن يرى زهرة على رأس فرشات

بيكون، لكن الجميع يتوقع أن يسمع صرخة في فم فرشاة بيكون، صرخة وحشية فيها أنين حيواني من كل هذا العذاب، في ظلال الرمادي، في الخطوط السوداء، في نزيف الأرجواني،، تُسمع هذه الصرخة بوضوح، في الأحمر الذي يجري بسهولة، في العظام البيضاء والصفراء، تسمع هذه الصرخة بوضوح، الفنان المظلم هكذا يطلق على فرانسيس بيكون. أقل نظرة إلى لوحاته تعبر بكل وضوح عن العنف الذي يجلب الموت، التشوه الذي يأتي مع الحرب في كل جوانب الحياة، في الحرب الحياة تتعفن مثل أي جثة مرمية على قارعة الطريق، كانت حياة بيكون مضطربة، حزينة، عاطفية، وعاصفة في بعض فتراتها، ولد بيكون في 28 أكتوبر عام 1909م بمدينة دبلن، رمى به أبوه إلى الشارع وهو في سن السادسة عشرة بسبب نوعمته ورقته، كانت ميول بيكون الجنسية مصدر رعب بالنسبة للعائلة، أحب الأدب الفرنسي وقرأ الكثير من الكتب وهو في سن المراهقة، عاش كحيوان في الشارع، يعاني من مرض الربو، الذي كان يعود إليه في كل مرة بهجوم حاد وعنيف، لم يتلقَ تعليما مدرسيا بشكل منتظم بسبب انتقال العائلة ما بين دبلن ولندن أثناء الحرب العالمية الأولى، بين عامي 1927 و1928م عاش بيكون متنقلا بين برلين وباريس، كان يتنقل بين مدينتين مشهورتين بالأزرق، كان الأزرق البروسي يسمى أزرق برلين، والأزرق الباريسي، ربما بسبب تأثير هذه المدن عليه أصبح عاشقا للأزرق البروسي، عاش في باريس في بيت عازف بيانو، يتسكع في كل مكان وينتقل من معرض إلى آخر، وفي أحد الأيام وقف أمام لوحة "مذبحة الأبرياء" التي رسمها الفنان نيكولاس بوسان عام 1634م، هذه المذبحة ورد ذكرها في إنجيل متى، ورسمها أيضا الهولندي بيتر بول روبنز

عام 1611م، وجيودو ريني عام 1611م، والفنان الفرنسي ليون عام 1880م، وفرانسيس جوزيف نافاس عام 1824م، تقول الحكاية أن الملك هيرودس كان يذبح الأطفال في بيت لحم خوفا من نبوءة تذكر بأن طفلا من المجوس سيكون ملكا على اليهود، رسم بوسان اللوحة في خضم حرب الثلاثين، وجسد فيها رعب أوروبا والموت والمعاناة التي عرفتها تلك الفترة، بيكون وقف أمام هذه اللوحة وشعر أمامها بالرعب وعرف حرفيا معنى الفم والصراخ، قرر أن يكون رساما، عاد إلى لندن وتعلم على يد الفنان الأسترالي "روي دي مستيري"، رسم أول أعماله عام 1929م استخدم فيها الألوان المائية واستخدم بعد ذلك الألوان الزيتية، لم تلقَ هذه الأعمال أي نجاح وشعر بالفشل، عام 1930م حطم كل أعماله واتجه إلى تصميم الديكور الداخلي، في عام 1944م رسم ثلاثة "درسات حول صلب المسيح" وهي لوحة ثلاثية، أثارت هذه اللوحة جدلا كبيرا بسبب غرابتها ورعبها، وتعتبر اليوم من أكثر الأعمال أصالة في القرن العشرين، وقرر بعد هذه اللوحة رسم الإنسان في حالته المشوهة والضعيفة، رسم الإنسان في وحدته وعنفه وتدهور الشعور بالإنسانية لديه، هذه كانت الموضوعات المفضلة بالنسبة للفنان فرانسيس بيكون.

بيكون يعتقد أن الرغبة الواضحة هي أساس العمل الفني، لكن وضوح الرغبة أمر صعب وصعب للغاية، هذه الرغبة الواضحة هي مشكلة كل الرسامين، لتعويض الرغبة يذهب الفنان نحو الدقة، لكن في أغلب الأحيان تكون دقة غامضة جدا، لم يكن بيكون يبحث عن الوضوح، ولم يهتم أبدا بالدقة في حياته، كان مهتما فقط برسم الدموع التي تحدث عنها نيتشه وسيوران كثيرا،

مهتما برسم وجه ليريس الحزين والتائه، مهتما برسم ساق رامبو المبتورة، مهتما برسم وجع دولوز وكآبة غوتاري، مهتما برسم الفشل الإنساني في أروع صوره، الفشل الإنساني لا يحتاج إلى دقة غامضة، يحتاج فقط لرغبة في الصراخ تتحول إلى خطوط على القماش، الأزرق الحزين يغزوا لوحات بيكون، نجد الأزرق في زوايا لوحاته، هناك عند الخطوط الحادة التي ترسم الحدود، دائما هناك مستطيل في لوحاته يمنعنا من الذهاب إلى أقصى الحدود، كأن هذا المستطيل هو ما أراد دولوز تجاوزه طول حياته، الترحال، الجغرافيا، الهضاب، الجزر، كل الأرض، كل كلماته هي للوقوف خارج مستطيل بيكون، خارج هذا التصوير للجانب المريع من الحياة، بيكون أراد حياة خاليه من التنازلات، خالية من الرعب والخوف، خالية من الحدود المرسومة بدقة غامضة، وعندما لم يجدها وجد لوحة الفنان الإسباني دييغو فيلاسكيز "البابا إنوسنت العاشر"، رسم بيكون بورتيه للبابا بنفس وضعية إنوسنت العاشر لكن مع صرخة وحشية، لقد وجد بيكون الصرخة التي يبحث عنها في فيلم المدمرة بوتمكين للمخرج سيرجي آيزنشتاين، هذه الصرخة رسمها بيكون أكثر من 50 مرة، كانت صرخة ألم وحشية أمام العالم الذي ينهار بسرعة رهيبة، صرخة فيها نشوة ورعب، البابا يجلس في كرسيه كأنه في قفص، مسجون داخل الحدود، مقيد لا يستطيع فعل أي شيء سوى الصراخ، هذه الصرخة تحوّلت في لوحة بيكون إلى ذاكرة جماعية، إلى تاريخ طويل من العنف والدمار والموت، الرحلة في لوحات بيكون هي مسح لكل أوهامنا من على قماش الحياة، الإنسان حيوان ولم تنجح اللغة ولم يفلح العقل في إيقاف شراسته أو رغبته في التدمير، نحن جميعا نعيش في ظل الإنسانية وليس في

الإنسانية نفسها، هكذا نجد أنفسنا في لوحات بيكون السردية، يستخدم الفرشاة ليطرح علينا روايات عن فساد وتعفن ونزف الجسد الإنساني، هذا الجسد المنظور إليه كعقبة في طريق الوصول إلى التفكير والزهد، قلب الطاولة على كل هذه المقولات العقيمة، وأصبحنا اليوم لكي نصل إلى الفكر علينا التغلغل في أعماق الجسد، بيكون مثل دولوز عاش المرض وعذاب الجسد، ومثل دولوز لم يفقد أبدا الحد الأدنى من حب الحياة، لقد حاول بيكون الانتحار بتناول كمية كبيرة من الحبوب المنومة، لكنه لم ينجح مثل دولوز، لم يكن راضيا أبدا عن أعماله وينتظر ما هو أكثر، يقال إنه في فترة وجوده في طنجة رسم لوحة وبعد أن انتهى منها فتح الباب ووضعها في القمامة، لكنه وجدها بعد فترة طويلة في مكان لبيع اللوحات، سأل عن سعرها فقيل له 50000 جنيه استرليني، كتب الشيك وحملها معه إلى الخارج وحطمها على الرصيف، كتب دولوز عن بيكون"فرانسيس بيكون..منطق الإحساس"، كتب عن التجربة المفاهيمية للجسد، الجسد هو مكان التجربة في الحياة وفي الفن، كتب عن ألوان بيكون وكيف تتحول هذه الألوان إلى معيار للتميز، وكيف تتحول إلى أسلوب، الأسلوب بالنسبة لبيكون كما هو عند دولوز ذو طبيعة يدوية وليس بصرية، اليد هي ما يخلق نوعاً من الأناقة الخاصة، اليد هي التواصل قبل اللغوي، على جدران الأكاكوس وتاسيلي ولاسكو يمكن أن نجد هذا النوع من التواصل، تجارب اليد هي ما يكوّن تاريخ البشرية، الخمس أصابع تصنع الأناقة، العين تبقى على سطح الأشياء، اليد تذهب إلى الداخل إلى عمق الأشياء، اليد تعرف

تجاويف الحزن، لهذا تمشي مع الأزرق بسهولة، يد فرانسيس بيكون حزينة مثل يدكِ تماما.

أتذكر الآن يدكِ وهي تلمس القماش بسلاسة، أفكر الآن في الانطباع الذي يتركه ملمسها على جسدي، أفكر في اقتراب أصابعكِ من فمي، اليد قادرة على التعبير بطريقة يعجز عنها الكلام، اليد وحدها تعرف معنى المتعة والفائدة، اليد الممتعة لديها دهاء وثراء أكثر من الكلمات، يدكِ الحزينة تلمس القماش كأنها الحزن الأخير الذي عرفه بيكون، العيون لا تلمس الألوان، العيون تفتقد الميزة الأساسية للشعور بالحياة الكاملة، يدكِ الحزينة تحفر في الألوان لتدفن الأسرار، تقترب من الأزرق وتهمس بكلمات لا تقال إلا بالفرشاة المربعة الصغيرة، أنظر إلى يديكِ وهي توقظ الواقع من نومه، توقظ الواقع على الشكل البدائي للحنين، يدكِ هي العيون بلا عيون، هي الصوت بلا صوت، أنزلق مع يديكِ إلى عمق كل شيء، العالم بدون يديكِ مجرد صورة، يتلاشى مع النظرة غير المبالية به، أتذكر الآن أصابعكِ التي تتحدث بطريقة تجعل الصوت قاسيا ومؤلما، أين ينتهي المطاف بالفرشاة، تسير بين أصابعكِ إلى أماكن الأحلام التي تصنع فيها الأيدي الأغاني طريق الهروب من التعاسة، تسير مع أصابع فرانسيس بيكون إلى مكان الهزيمة الكاملة، تسير مع أصابع نيتشه إلى أماكن الحزن الكامل، تسير مع ليريس إلى المناطق المرئية بشكل ضعيف، تسير مع أرق سيوران الذي يتعرق بغزارة، أتذكر الآن إصبعكِ السبابة وهي تقترب من فمي، كيف تشق طريقها وسط نشوة الانتقام من العالم المريض، العالم المهووس بصوته القاسي، أسلوب إصبعكِ السبابة هو انفصال عن العالم بشكل أنيق، "بيكون" يجلس كل ليلة في

البار الصغير، ينظر إلى يديه الملطخة بالأزرق البروسي، وأنا وأنتِ نحاول تحقيق التشبع المطلوب من الحياة، نحاول طرد اليأس المسائي من عيون بيكون، نحاول تخيل الأشياء التي يجب أن تكون في مقدمة اللوحة وتلك التي يجب أن تكون في الخلف، يدكِ تمسك بفنجان القهوة الذي يستسلم إلى الظلال بين أصابعكِ، يستسلم إلى قلب العلاقة بين الفكر واليد، وبيكون ينظر إلى النادل ويفكر في لوحة يرسم فيها الإنسان بدون السمات المميزة للوجه، أفكر أنا في يدكِ كفضاء سري، كفضاء حزين على طريقة الشعراء، أفكر في الفرشاة كامتداد لليد، أفكر في هذا العضو الصامت والمكفوف الذي يسمى اليد بعيدا عن نداء الوظيفة فأجد يدكِ أمامي تمسك بفنجان القهوة، الطريقة التي تلمس بها الأشياء تجعل للحياة والموت شعرية مزدوجة، شعرية مراوغة مثل الدموع لا يمكن السيطرة عليها، شعرية تعرفها جيدا اليد التي قطعت الصخور في الكهوف القديمة، اليد التي صنعت الإبرة من عظام الحيوانات، بين يدكِ والفرشاة صداقة صامتة للغاية ولا يمكن الوصول إليها، أصابعكِ تقشر الألون من فوق جلد العالم، تبحث أصابعكِ عن الشعور الغامض والمجهول، الحلم بلا يد يبقى مجرد حلم، اليد النائمة لا تصنع المعجزات، يد بيكون رسمت ثقوباً حمراء في جلد العالم، ثقوباً تشبه جرح وجودنا الذي لا يمكن الشفاء منه، نخرج أنا وأنتِ وبيكون من البار القديم، أستمتع بالعزلة المذابة في يدكِ، أستمتع بالسذاجة والعفوية في عينيكِ، بيكون يتحدث عن بيكاسو وفيلاسكويز وفان جوخ، عن التأثير الذي أنتج عالما متكاملا من الاعتذار الحميم، ويدي في يدكِ لا معنى لأن أكون رجلا دراميا وغير سعيد مثل بيكون، ما يجعل اللوحة مرئية هو التخطيط والألوان والتكوين

والمحتوى، اللوحة مرئية بسبب الإيماءات الحميمة للأصابع، الفن هو الكلمة الأخيرة ضد الشكوى الأولى وخيبة الأمل الأخيرة، الفن هو الكلمة الأخيرة ضد الشوارع بلا أشجار على الجانبين، ضد تدمير الحدائق بلا رحمة، ضد أن تكون المنازل الريفية والبساتين للأثرياء فقط، يقف العالم في ظل أصابعكِ ويفكر في النوم الطويل، تقف الحياة في ظل يدكِ وتتذوق مرارة عدم وصولها إلى هدفها النهائي، بيكون ينظر إلى يدكِ ويبتسم لأنه عرف أنْ لا أحد يصل إلى نفسه إلا في الحب.

كانت علاقة بيكون بفيلاسكويز رومانسية بطريقة ما، دولوز يلمح إلى أننا يجب أن لا نقارن بين لوحة فيلاسكيز ولوحة بيكون "صرخة البابا"، بل يجب مقارنة لوحة فيلاسكيز مع كل لوحات بيكون، من سلسلة لوحات صرخة البابا، في واحدة منها فقط نجد كل هذا الألم والعذاب، في باقي اللوحات نجد الملل، السخرية، البلادة، الابتسامة الماكرة، يمكن مشاهدة هذه اللوحات كلقطات سينمائية متتابعة، بهذه الطريقة تنتمي اللوحة إلى فن الماضي العظيم والسينما التي كانت فن المستقبل في تلك الفترة، المشترك القوي بين اللوحتين بحسب دولوز هو أن عين البابا تنظر إلى شيء غير مرئي في الأفق، وأن شيئا ما سوف يحدث، خلق بيكون نفس التأثير بتدمير عيون البابا لتصبح فارغة إلا من هذه النظرة إلى الأفق، هذه السلسلة من اللوحات البابوية كانت دراسة لتشريح الرعب بعد الحرب العالمية الثانية، وتدمير عيون البابا كان بمثابة وصمة عار، إنها علامة لفضح ما حدث في تلك الحرب، الستارة الشفافة في لوحة فيلاسكيز تحولت إلى ستار يخفي ويحجب الكارثة، وفي نفس الوقت يعطي الانطباع بأن

البابا يمثل فوق المسرح، لم يحتفظ بيكون إلا بزي البابا الذي يدل عليه دلالة واضحة، رسم بيكون أول لوحة للبابا في إمارة موناكو، كان مغرما بالجنوب الفرنسي ويعيش في موناكو فترات من كل عام، كان لدى بيكون خزانة من الأفكار الفرنسية ويفضل محادثة فرنسية على أي نوع من أنوع الترفيه الممكنة، في البيت الصغير الذي كان يعيش فيه في موناكو توجد غرفة الرسم في الجزء العلوي، غرفة جميلة وواسعة مع شبابيك تحيط بها من كل ناحية، الشبابيك مفتوحة على الواقع الهستيري، على الطبيعة الوحشية للماضي، في هذه الغرفة كانت الألوان ترسم الأنسجة اللينة لجسم الإنسان، في الظلال وفي الفراغات تظهر المنحنيات اللونية الكثيفة، يظهر شغب الألوان في حلاوة الشعور بعمق التجربة، لوحات بيكون رسمت بيد لا تنام، لم تكن لوحاته استعادة لعصور الرفاهية والجمال والكمال، لقد كانت لوحاته حديثا مباشرا عن الموت والمرض والجوع والحرب، يده كانت تسحبه إلى هناك حيث الإنسان الحيوان أوالحيوان الإنسان، يد أصيلة لم تكتفِ برسم الكذب واختارت أن ترسم الحقيقة المفرطة في خشونتها، كل فنان يرسم بيده اليمنى يتمنى لو تعلمت من يده اليسرى البراءة والتلقائية، اليد اليمنى لم تعد تتذكر الإنسان البدائي، وحدها اليد اليسرى تتذكر الرسم الأخير والرقصة الأخيرة، بيكون رسم بيده الأسرار الأكثر جهنمية في العقل البشري، يده تكشف إلى اليوم عن الاتصال الحاسم بين الإنسان والاشياء، اللمس يمتلك العالم ولا يقبل الخداع، لمس القماش، الإمساك بالفرشاة، لمس الألم في كل خط، لمس الرعب في كل ضربة، لمس القلوب والعيون الفارغة في كل تكوين، كان بيكون يحاول رسم أفضل صورة للبكاء

الإنساني، لكنه رسم صرخة مرعبة كأنها من الجحيم، صرخة البابا أو صرخة فرانسيس بيكون، أما الدموع فقد تركها لنا نحن أبناء هذا العصر الذي يشبه فم البابا، في 28 أبريل 1992م مات فرانسيس بيكون بنوبة قلبية في مدريد، كان هناك لينظر للمرة الأخيرة إلى لوحات فيلاسكيز، كانت يد بيكون ترسم الرفض والنفي، ولم تقبل برسم القبول والتأكيد، بعد وفاته تم حصر كل ما في الاستوديو الخاص به، وجد أكثر من 7000 عنصر في الاستوديو بما في ذلك الكتب والصور والأدوات والألوان، والكثير من قطع اللوحات المحطمة، كان يمارس رفضاً جذرياً لكل عمل لا يتحدث عن العالم الخارجي، العالم المتعسف الذي يدمر حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، كانت يده تعمل بعاطفة قوية تجاه الإنسان، عاطفة ترفض التقليد والنسخ الذي ينم عن موت الخيال، كان بيكون يصرخ في كل ثانية من ثواني حياته، يصرخ في وجه العالم، في وجهنا نحن الواقفين أمام لوحاته، يصرخ في وجه لوحاته، يصرخ في يده قائلا:"لابد أن يكون لكِ عقل جذاب وشكل جذاب كي تتمكنين من جذب العالم إليك، أنتِ بهذا العقل الجذاب مركز العالم".

• أزرق ألاسكا

في ألاسكا لا وجود للتسلسل الهرمي للألوان الخاص "ببرلين وكي"، لا وجود للون دافىء ولون بارد، الثقافة والبيئة لها تسلسلها الخاص، إذا نظرنا إلى تسلسل الألوان عند الإنويت والياوبيك سنجد فرقا كبيرا وتشوشا وغموضا، هناك نجد أزرق التوت الناضج، أزرق الثعلب، أزرق السحب الداكنة فوق البحر المفتوح، أزرق سمكة التنوت، الأزرق عند قبائل أخرى يتداخل مع الأخضر بشكل يشوش كل مفاهيم التدرجات اللونية لدينا، أنطونين آرتو يشبه هذا التشوش والغموض والحيرة، آرتو لم يكن يعبر عن حقيقة طارئة، كتاباته الحميمة وضياعه الحميم هما أفضل تعبير عن مواجهة خطاب الواقع الدرامي الذي يصنع التاريخ، اختار الحرية الكاملة للتعبير عن نفسه، لا يريد الوقوف في منتصف الطريق بين لون بيئته الخاصة ولون البيئة النموذجية للواقع، آرتو لم يعش في بيئة تحمي الحواس من التعفن، بيئة آرتو مشوشة، غامضة، محيرة، مجنونة، لكنها تساعد على الهروب من غرور التاريخ، أنطونين عاش الحرب ومابعد الحرب، عاش مع جيل أناني، لم يتورع هذا الجيل عن إفراز الحقائق المؤلمة أمام الجميع لتذكيرهم بمدى بشاعتهم، رفض هذا الجيل الوفاء للماضي وقيمه وأخلاقه، جيل من الأرواح الثائرة وهي تاريخيا الأكثر أصالة والأكثر موهبة، تحمل هذا الجيل مخاطر إعادة تعريف الحرية، العدالة، الالتزام، وعرف مخاطر

البحث عن المعنى العميق للحياة، آرتو من جيل قرر أن يغزو الواقع بخياله، التفاعل بين فنانين وكتّاب وفلاسفة هذا الجيل أنتج انفجارا في الأنواع والمدارس والأفكار، انفجاراً احتضن فيه الأدب الحياة وهي عارية، انفجاراً أبعد فيه الفن الواقعية من أحضانه، جيل الحماس واللامبالاة، جيل محاولة النسيان واليأس الحارق، جيل حاول عبور المسافة بين الخيال والواقع في طريق لا غبار فيها، أو المسافة بين وحشية الحاضر وقسوته وتلك البدائية الرائعة، حاولوا الوصول إلى فن نقي، إبداع لا يعرف الرقابة الذاتية، رفضوا الأكاذيب النمطية لأوروبا، رفضوا العالم القائم على الضرورة والواجب، أنطونين آرتو واحد من هذا الجيل وأكثرهم مواجهة للعالم الغربي، لم تعرف الحضارة الغربية من آرتو سوى اللوم والغضب، هذه الحضارة بالنسبة له متهمة بفعل كل الرذائل، وهي من حرم باقي الإنسانية من الوجود الكامل، بحث عن هذا المخزون البدائي في المكسيك عام 1934م، هناك فوق قمم جبال تاراهومارا البعيدة عن المدن والحضارة، عاش الطقوس القديمة ووجد فيها الأفكار وترسبات الأحلام البشرية، عرف هناك سحر الأزرق الغامض والمحير، أزرق التوت الناضج، لقد حوّل أرتو كل أفكاره إلى طاقة ثورية ضد الحضارة الغربية المتوحشة والمتحللة.

نصف حياة أنطونين آرتو مخبأة في الظلام، حياته تتعرض دائما لتظليل داكن، هناك دائما مسارين في حياة آرتو، الجنون والعقل، الرؤية واللمس، التسلية وتغيير العالم، الألوان والكلمات، العاطفة والعمل، مسارات متنافسة، لكنها لا تستبعد بعضها البعض، لدى آرتو حساسية خاصة تجاه الوضع الإنساني، وتجاه النوع الجذري من السقوط الذي عرفته البشرية، لم يجد آرتو وجها متميزا للعالم

الذي عاش فيه، التغييرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في فترة مابعد الحرب كانت مرعبة بالنسبة لأنطونين آرتو، بل كانت مرعبة أكثر من الحرب نفسها، هذه التغييرات كانت تفرض على أوروبا التضحية بالإنسان والحقيقة والحياة الأصلية، كل شيء كان مصطنعا والتطور لم يكن سوى هراء تروج له آلة الإعلام الغربي، بحث آرتو عن فن جديد، عن فن يفرض على العالم الغربي إعادة النظر في دوافعه واحتياجاته، فعل المقاومة والثورة لدى آرتو ظهر في الرسم، المسرح، التمثيل، الشعر، ولد أنطونين آرتو في 4 من سبتمبر 1896م في مدينة مرسيليا، دخل إلى عالم الألم في سن الخامسة بسبب مرض التهاب السحايا الذي هدد دماغه وحبله الشوكي، دخل في عالم من الألم يحطم الروح، هذه المواجهة مع المرض في الطفولة تعلم منها مواجهة الموت، الحلوى الوحيدة التي عرفها في طفولته كانت مخلوطة بالدواء المرّ، من سن السادسة إلى الثامنة عاش فضيحة التأتأة وتقلص جسده، دائما ما كان يُصفع بسبب وبدون سبب، توبيخ على كل شيء، عاش التناقض ما بين واجب رعايته كطفل والعنف غير المبرر تجاهه، لا وجود لمساعدة أمام إرهاب المرض وإرهاب الأم الذي وضعه أمام حيرة وجودها، عندما ماتت أخته جرمين الصغيرة وهو في سن السابعة لم يجد تفسيرا لهذا الاختفاء المفاجئ، لم يجد تفسيرا لاختفاء الأب، كان والده من عائلة لا تعرف سوى السفن والبحر، هذا الأب الغائب يأتي ومعه القمع والكراهية، في سن الرابعة عشرة كان يكتب الشعر ويسير أثناء النوم كأنه يبحث عن حلم ضائع، عرف الكثير من المستشفيات والكثير من الأدوية، كان يفكر في الهرب من سلطة أمه والأدوية والممرضات والأطباء، كان يريد الخروج من الظلام بحثا

عن نور الوجود الكامل، عام 1914م وجد بعض العزاء في قراءة آرثر، رامبو، إدغار، آلان بو، تشارلز بودلير أثناء المرور على سلسلة من المستشفيات في سويسرا وفرنسا، استمرت هذه السلسلة من العذاب إلى عام 1919م، في 1920م وصل إلى باريس وتردد على أفضل أطباء علم النفس في أوروبا، أشرف دكتور تولوز على علاجه، في هذه الفترة كان يفكر في الأحكام التي تلوث عقل الإنسان الأوروبي منذ الولادة، هناك عادات يجب تدميرها وتشوهات يجب فضحها والحديث عنها، في عام 1921م ومن خلال ماكس جكوب تعرف آرتو على ميشيل ليريس ومجموعة من الشعراء في مرسم أندريه ماصون، في هذه الفترة كانت السريالية تطالب بتحرير الشعر من القيود الأدبية والتحيزات المنطقية والأخلاقية، وأخذ اسم لوتريامون يلمعان في سماء السريالية كمرجعية لا غنى عنها، الشاعر يجب أن يكون مناضلا وثوريا، الشاعر هو المنارة التي تقود إلى عالم جديد، العدالة والحب والأخوة كانت هدف كل شعراء تلك الفترة، عالم جديد يولد من رماد عالم قديم ينهار في كل يوم، الشعر بالنسبة للسرياليين سلاح بدائي وسحري، الشعر قادر على تغيير العالم، الشعر قادر على أن يكون طريقة في الحياة وأسلوب عيش يومي، في عام 1922م نشر مجموعة من القصائد بعنوان مقدمة، وقد تم الاعتراف بها فيما بعد كأهم أعمال بدايات السريالية، السريالية جعلت جنون آرتو معترفا به، كان محميا من الاتهامات الأكاديمية، ومن التقاليد الأدبية والفنية، كانت أعماله تلقى التقدير من ميشيل ليريس وأندريه بريتون، جنون آرتو هو جنون نيتشه وهالدرلين ونرفال وبودلير، هؤلاء المجانين كانوا خارج الفلسفة وداخل الفلسفة، هم من تخافهم الفلسفة وهي ما يثير الرعب في

قلوبهم، للحكم على آرتو يجب أولا التأمل في ملكة الحكم نفسها والأزمة التي يعرفها العقل في حدوده القصوى، في عام 1924م ينضم آرتو رسميا للحركة السريالية ويصبح مشرفا على مكتب البحوث السيريالية، وبعد خلافات كبيرة مع أندريه بريتون تم طرده من الحركة عام 1926م.

"فوكو" طالب بعدم الحكم على آرتو، بل التفكير معه، الكتابة مثله، الكتابة عنه، وضع هؤلاء المجانين في فئة يجعلهم عقلانيين أكثر منا، جنون آرتو هو نفسه الحياة بلا فن، وفي الوقت نفسه هو الشعور بالعداء تجاه الفن في لحظة غيابه، آرتو كان لديه شعور بغياب فن ثوري يفضح العقلانية المصطنعة، لهذا أسس مسرح ألفريد جاري مع روجي فيتراك وروبير أرون عام 1929م، ونشر بياناته حول مسرح القسوة، هذه البيانات كانت تنظر بطريقة فلسفية لمسرح يعتمد التأمل الفوضوي، ويطرح على المشاهد أزمة قاسية متعمدة، أزمة تفرق بين الظاهرة والفعل، الممكن والحقيقي، مسرح القسوة ومسرح واقعي، لكن هذه الواقعية ليست الحياة، بل العمل على الحياة من خلال التشكيك في هذا الواقع، التشكيك في الأحكام القاطعة على الجمال والفن والحياة والجنون، لقد ظن الإنسان في لحظة ما أنه إله صغير يتحكم في كل شيء ولابد أن يستيقظ من هذا الحلم الكارثي، مسرح القسوة هو هذه الصدمة التي تجعله يعيد النظر في أفعاله، كان المسرح الغربي من وجهة نظر آرتو متدهورا، منحلا، سلبيا، ولابد من إيقاظه من نومه هو أيضا، المسرح الحقيقي لم يوجد بعد من وجهة نظره، المسرح الذي يقدم المشهد الأخير لإنسان نسي لحظة البراءة، لحظة صنع الحياة من خلال الفن والجمال والحب، مسرح الحاضر يجب أن يكون على شكل الحاضر، الحرب

والموت والجوع والمرض، هذا هو الحاضر في ظل التسليع والبحث عن أسواق بالقوة، البحث عن عمالة رخيصة بالقوة، ولقول الحقيقة يجب أن لا يتم تمثيلها، بل قولها كما هي بتجرد وحزن، مسرح القسوة هو ما لا يمكن تمثيله، ما لا يمكن تصنعه أو تخيله، مسرح القسوة هو الحياة وليس فقط "هاملت" أو "عطيل"، المسرح هو حياة الناس وليس الأشخاص، لا يمكن تمثيل الحياة، تمثيل الحياة هو أكثر أشكال المسرح سذاجة، يجب أن نعيش الحياة بكل ما فيها من قسوة على المسرح، يجب أن لا نكتفي بقراءة آرتو، يجب أن نسمع صوته، أن نلبس جلده، أن نعيش حلمه، لفهم آرتو علينا فهم الحلم المكسيكي، علينا أن نعيش حضارة الآزتيك أو الأنكا، حضارة الشعائر السحرية الوحشية، جان ماري غوستاف لو كليزيو في كتابه "الحلم المكسيكي"، وقف عند آرتو وحلمه البريء والمتوحش، حلم صوفي وعنيف جدا في نفس الوقت:"نزل أنطونين آرتو، في السادس من شباط (فبراير)عام 1936م، في ميناء فيراكروز، وكان عمره أربعين عاما، ويرزح تحت وطأة وهن يكبر بسبب تعاطيه المخدرات وتجربته الكارثية مع السريالية وفصله من قِبَل أندريه بروتون الذي عاقبه بسبب الخيانة، بعد فشل محاولته في المسرح والسينما، وكذلك بعد خيبة أمل عاطفية مع جنيكا أتنازيو، أصبحت أوروبا بالنسبة لآرتو جحيما يجب أن يهرب منه؛لقد اختار المكسيك كي يحاول تحقيق حلم حياته، حلم الوصول إلى البراءة الكاملة، في بلد فيه القوى الخفية وقوة الخيال لاتزال أكثر من مناسبة فارغة، كتب في "الناسيونال"، في الخامس من يوليوعام 1936م:"ماذا جئت أفعل في المكسيك: جئت إلى المكسيك للبحث عن رجال سياسيين وليس فنانين، وإليكم لماذا؟ حتى الآن

كنت فنانا، الشيء الذي يعني أنني رجلٌ يلعبون به.السؤال الحقيقي هو التالي:الحضارة الأوروبية مجزأة، أوروبا الثنائية لا تستطيع أن تقدم للعالم سوى غبار مرعب من الثقافات، وانبعاث وحدة جديدة من غبار الثقافات هذا، قد أصبح ضرورة. الشرق في انحلال شامل، الهند تنام، وهي تحلم بتحرير لا يظهر إلا بعد الموت.الصين في حالة حرب، وتجلي اليابانيون اليوم على أنهم فاشيست الشرق الأقصى، الصين، بالنسبة لليابان، ليست سوى أثيوبيا واسعة. لم تنجح الولايات المتحدة إلا بزيادة انحلال أوروبا ومساوئها إلى مالانهاية.يبقى المكسيك وهيكله السياسي النافذ، الذي لم يتغير بعد كل شيء منذ عهد موكتيزوما".

موكتيزوما عرف أعنف ذكاء عندما عرف أن جوهر الرواية ليس ما يقال، بل عندما تجعلنا الرواية نفكر في الموت كموضوع متألق وشاعري، ينظر موكتيزوما إلى يديكِ وهو يشعر أننا نجد آرتو حتى في الكتب التي لا تتحدث عن آرتو، الحجارة المنحوتة بشكل جميل تعرف معنى الإخلاص للألم، تعرف معنى حليب المرارة الذي يلصق الحجارة بعضها ببعض دون أن يترك أثرا يدل عليه، يداكِ هناك في معابد الشمس، ترسم وجه آرتو المعذب، ترسم حنين موكتيزوما للحجر الذي يحمل أبدية الاسم، آرتو يفكر في الوحش ذي اللسان المزخرف، في التضحية بالبشر كي تصمد الأرض أمام حقيقة أنها المكان الأخير للإنسان، آرتو هو البكاء الذي يقاوم التفكير، دولوز فكر في آرتو كلحظة نطق تمحو كل الكلمات، أنا وموكتيزوما نفكر في يديكِ كمسافة لا تتعثر فيها الحجارة في صوت الشمس، لماذا شعر آرتو عندما نظر إلى الحجارة أن البكاء هو كل ما

تبقى من هذه الحياة، وهو يكتب عن لوتريامون تذكر خبز المنزل، والمياه الشفافة كجرح، دولوز وهو يكتب عن آرتو فكر في شره الإنسان لعذاب الإنسان، فكر في وحدة الرحم والقبر عند الأزتيك، موكتيزوما يمشي بقربكِ يجر سحابة بيضاء خلفه، وأنا أحلم بملح مقدس يغطي وجه اللغز الغريب، يداكِ ستكون الرياح التي تنحت وجه الوطن المتعب، دولوز يعرف المعنى الحميم للفشل المشترك، يعرف المعنى الحقيقي لقول آرتو:"أنا لست ميتا، لكنني مفصول من الحياة"، دولوز يعرف كيف يفسر حديث آرتو عن الصعقة الكهربائية التي تجعل الحياة تولد قبل الحياة، يداكِ تقول : عليك أن تسمع مع ماكتيزوما صوت الحجر مرتين، أن تسمع أزرق ألاسكا الذي يلون ثدي عجوز يتدلى ليطعم كل المخلوقات، آرتو الذي تعلم من "كانت" كيف يقول:"لا يمكنك، لذلك عليك"، لا يمكنك إبعاد القلق الأساسي، لذلك عليك العيش فيه، لا يمكنك تدمير خطاب السلطة، لذلك عليك أن تدفع ضريبة باهضة وغير مقبولة، موكتيزوما يمنح آرتو صوته وعظامه وظله، يمنحه يديكِ التي تشبه يدين الإله "تلوك" الذي يجلب الماء، آرتو يقول أمام الجمهور:"أنا لن أحاضر أحدا، ولن أقدم لحضراتكم محاضرة أنيقة، أنا لا أعرف حتى كيف أتكلم، عندما أتكلم، أتلعثم، لأن الكلمات تأكلني، أو أنا آكل كلماتي، الكلمات تحتاج إلى أفواه"، أراد أن يقول أن على الإنسان أن يسكن الكلمات التي ابتكرها، يدي تتلعثم في يدكِ، كلمات يديكِ تشبه الشلال الحار، تشبه السماء المخفية في عيون موكتيزوما، يدكِ تعرف الحجر المنحوت كحربة، تعرف حجر الطحن، تعرف حجر الذاكرة وحجر الإيمان، التاريخ كله من صنع اليد الجميلة، التاريخ كله هو صعقة

كهربائية تشبه الاحتفال الوحشي، نمشي أنا وأنتِ في أزقة المعابد القديمة، موكتيزوما ينظر إلى آرتو ويبتسم من الكيفية التي أصبح بها تمثال الآلهة الأم هو نفسه تمثال عذراء غودالوبي، ندخل البيوت المزخرفة بكلمات آرتو، هذا المجنون الذي صرخ:"الفكرة هي جيش شخصي، لا يمكن تقديم فكرة دون المخاطرة بجزء صغير منها"، الفكرة لابد أن تدخل الحرب وأن تعرف معنى التأتأة، أنظر إليكِ وأنتِ تقفين بقميصكِ الجميل، بحذائك الخفيف، وبنطلونك الجينز أمام تجاويف الأزرق الفاتح، أفكر في نحت الكلمات، في نحت الحجر، في حواف الضوء قرب خديكِ، آرتو الذي يكره تآكل الحياة الدائم يتوجه إلى الجنة أخيرا، يذهب هناك إلى حيث اللانهائي الذي يطمح إليه.

في السريالية وبحسب ماكس إرنست وظيفة الفنان هي تجربة أحاسيس جديدة وتسجيل هذه التجربة في أعمال فنية، سيتحول الفنان بسبب هذه الأعمال إلى عدو للمواطن العادي، لأنه يحدث ضجة غير مألوفة، والنتيجة أن الناس هم عدو عنيف للفنان الجديد وللأعمال الجديدة، السريالية ضد أي تنظيم أو ترتيب للفكر والعاطفة، ورفض لكل تنظيم للتجربة الإنسانية، كان آرتو يبحث دائما عن تجربة جديدة مثله مثل ليريس، رامبو، دولوز، غوتاري، بيكون، والمفارقة أن فصله كان لهذا السبب، الحقيقة أنه عرف نجاحا في السينما كممثل، ونجاحا في المسرح بتنظيره لمسرح القسوة، لقد ترك السيريالية الكثير من الفنانين والكتاب مثل سلفادور دالي، أندريه ماصون، ألبرتو جياكوماتي، وكتب ضدها جورج باتاي وميشيل ليريس وغيرهم من الأصدقاء المجتمعين بشكل دائم في استوديو أندريه ماصون، وتم اتهام السريالية بالمثالية التي تحاربها، المكسيك كان لها تأثير

كبير على أعضاء الحركة، أندريه بريتون سافر إلى المكسيك عام 1938م بحثا عن فرصة عمل واللقاء بليون تروتسكي الذي حصل على اللجوء السياسي هناك، كان تروتسكي هدف بريتون بعد انفصال الحركة السريالية عن الحزب الشيوعي عام 1935م، تغيير موقف السريالية السياسي حتم عليها اللجوء إلى الاتحاد بين الأناركية والسريالية، وتم إعلان بيان الفن الثوري من هناك وصرح بريتون أن المكسيك دولة السريالية بامتياز، كتب بريتون بعد عودته من المكسيك عن فريدا كاهلو والحساسية التلقائية، كما أنه اعتبرها فنانة سيريالية دون حتى أن تعرف السريالية، كتب جورج باتاي عن حضارات ما قبل كولومبس، أضف إلى ذلك كل كتابات الفنانين والكتاب الذين تم نفيهم إلى المكسيك أثناء الحرب العالمية الثانية، على رأس هؤلاء ولفغانغ بالين الفنان النمساوي الذي تأثر بقوة بفن ما قبل التاريخ في المكسيك، كل ذلك دليل على تأثير المكسيك الثقافي في تلك الفترة، آرتو عرف المكسيك قبل أن يصل إليها، كان ينظر مع هيرنان كورتيس إلى القرى التي بنيت في الماء، ومدن بنيت على اليابسة، أهرامات ضخمة ومهيبة، ينظر إلى الجسور وعشرات القوارب تمر من تحتها محملة بالناس والبضائع، الأوثان المغطاة بالدم، مظلة جميلة يجلس تحتها موكتيزوما، آرتو عاش الحلم، ومشى في المكسيك على خطى كورتيس، لكنه لم يجد شيئا مما نظر إليه الفاتحون أول مرة، درع الإيمان وقبعة العدالة والسيف كانت جميعها على موعد مع نهاية حضارة الأزتيك، في الفترة ما بين عام 1911م إلى 1925م كان هناك اهتمام كبير بالمكسيك من قبل علماء الآثار والأنثروبولوجيا وتم اكتشاف الكثير من الآثار والمقابر، حضارة الأزتيك حضارة عنيفة من وجهة نظر العالم الحديث،

التضحية البشرية كانت وسيلة لتجديد دفء الشمس، أكل لحوم البشر التي تقدم كذبيحة للآلهة كان أمرا شعائريا وطقسيا، لكن كيف يمكن فهم هذا العنف إذا لم تكن مكسيكيا؟ خلقت هذه الحضارة المرعبة بالنسبة لنا أسطورة البريء المتوحش، أما بالنسبة لآرتو فقد كان يبحث فيها عن تقاليد بريئة تتصادم مع حداثة متوحشة، كان يحاول تعطيل اللغة من أجل صوت بدائي طازج، ذهب إلى المكسيك بحثا عن هذا الصوت الذي سبق الكتابة والرموز البصرية:"اللغة شيء ملتوٍ وخطير، متحالفة مع العنف الدموي للولادة، مع الرحلة من الرحم إلى العالم، من بطن الأرض إلى الأرض هذا هو عالم تحولات اللغة.اللغة التي تقيدنا وتربطنا"، هناك دائما رحلة من الداخل إلى الخارج، رحلة فيها عنف وألم، في المكسيك عاش آرتو هذه الرحلة وانتهى به الأمر في فندق روما القذر، ليس لديه مال، جائع طول الوقت، يقضي الوقت كله في البحث عن المخدرات، لا شيء في المكسيك يشبه المكسيك التي كان يحلم بها، اختفى كل ما هو بريء وأصلي في طيات تأثير الحضارة الغربية التي هرب منها.

عام 1947م جلس آرتو أمام الجمهور مرة أخرى، لم يكن آرتو الوسيم بشكل غريب، ولا ذاك الشخص الجذاب، بعد تسع سنوات من التواجد في مستشفى الأمراض العقلية تصبح الحياة تمرين صامت، كانت أمامه طاولة صغيرة عليها بعض الأورق، غارق في عالم خاص به، عالم المهدئات والمخدرات والصدمات الكهربائية، كانت مجرد جلسة حميمة مع شاعر، كان صوته كئيبا وخجولا، الجمهور يحاول سماعه بكل انتباه، يديه مثل عصفورين يرقصان أو كفريسة أخيرة لوحش مرعب، كل ما تبقى منه ما هو إلا عاطفة عدوانية مذهلة

تجاه الوحوش القديمة والجديدة، يعاني من الأرق والوحدة أمام الجمهور، صارخا وصامتا، عاقلا ومجنونا، الشعر ولا شيء، ثلاث ساعات من الصمت والانتظار والرعب في القاعة، كانت قصيدة الجنون والسحر الأسود تعبر عن علاقته الحميمة بتراث المكسيك، نظر إلى الجمهور بعيون ذابلة وقال:"إذا لم يكن هناك أطباء..فلن يكون هناك أي مرضى"، آرتو كان ضد الأطباء النفسيين وضد المستشفيات العقلية، نظر إلى المصحات كوسيلة للسيطرة الاجتماعية، حدث الجمهور عن هشاشة وضعف الخطاب المتحضر الذي يعيشونه، يتوقف لدقائق ويتذكر وجه جنيكا، يتذكر الطقوس والرقصات البدائية، تذكر صديقاته في مستشفى المجانين، الصمت كما يقول باتاي أكثر حدة من الكلام، أكثر انحرافا ورعبا من الصوت، الصمت التام، النسيان التام، الجمهور شعر بحدة صمت آرتو، شعر بأن الكلمات التي لم تقل مؤلمة، ثقيلة وراكدة في جو المسرح، يده تتحرك كأنها تريد النطق، تريد أن تحطم هذا الصمت المشحون بالحزن، كم كنت أتمنى أن أكون بجانبكِ بين الجمهور، ننظر إلى آرتو ونسمع الكاتب "جاك أودبيرتي" يقول:"صمت آرتو يشبه التمهيد لنهاية الإنسانية والعالم، ظل الرجل المجنون وهو يدور حول الطاولة خلق ظلالا جعلت منه وحشا نخافه"، صمتُ آرتو هو نهاية كل شيء، كم كنت أتمنى أن نتحدث مع آرتو عن الإنسان ككائن معقد، عن الإنسان الطيب الذي لا تغمز له الحياة إلا من الخارج، كنت أتمنى وهو صامت فوق المسرح أن يعلن رفضه لكل فكر يحاول إخفاء الأسباب الحقيقة للألم البشري أن أقول لكِ لأول مرة أحبك، أتمنى لو كنا مثله مستعدين للتعامل مع تمردنا بالكامل وليس بشكل جزئي، أتمنى أن أقول لكِ أحبكِ

بطريقته المجنونة، طريقته التي تشبه إحراق تعويذة قديمة، تعويذة مكتوبة بصيغة آرتو، الصيغة التي لا تشبه الرسائل المؤلمة التي ترسلها لنا الحياة، الآن أنا صامت مثله، أسمع فقط دقات قلبكِ وهي ترسم مشهدا جديدا، مشهداً أجلس فيه أنا وأنتِ على عشب جبل الإشارات، أتمنى الآن أن أخبركِ عن حواف شفتيكِ وكيف تعود بي إلى حياة البدائي المتوحش، أن أخبركِ أن الحب يشبه بكاء آرتو وهو يلقي إحدى قصائده، بكى وهو يقول:"الحب حليب أزرق مغذٍّ "، آرتو يعرف أن الحب يمنعنا من استجواب الحياة، حدث الحياة يحتاج إلى حواف أظافركِ لتبريره، لفتة لا يمكن السيطرة عليها منكِ تفسر سبب البقاء، في ملمس يديكِ مسافة فاصلة بين الحياة والموت، آرتو يتكلم عن الألوان والصور، وأنا أتسلق معكِ إلى قمة هرم قديم بحثا عن بوابة مجهولة في كل تفاصيل الحياة معكِ، الحياة معكِ لا معنى للتخثر فيها، لا معنى فيها للشعور بالألم في حبس اليأس، عندما أتذكر تفاصيلكِ أفهم أن العودة إلى البراءة ليست مستحيلة، أتمنى الآن أن أقول أحبكِ كتعبير عن علاقة حميمة مع الوجود، أن أكتبها على إحدى الأوراق التي ينظر إليها آرتو بحماس، كان ينظر إلى نشوة الحياة ويتلمس طريقه المظلم إليها، ينظر إلى خديكِ ويتوقع نهاية مفاجئة لكل شيء، نهاية لا ينقصها الذوق الجيد.

آرتو ضحية البحث عن ضميره الإنساني، البحث المتواصل عن مخرج من شيزوفرينا الرأسمالية، البحث عن مخرج من جنون الإنتاج المتواصل، كان مثل العراف، أو المغامر المجنون يصرخ في وجه الموت، أكد دولوز وغوتاري في "شوزوفرينا الرأسمالية"على أهمية آرتو الفلسفية وليس فقط كمبتكر لمسرح

المستحيل، أكد على هذه الأهمية أيضا فوكو ودريدا وكرستيفا وسوليرز، صراخ آرتو ظهر في شكل أعمال مسرحية ذات لغة غريبة وكلمات بذيئة ودعابة وسخرية من كل شيء، أعمال مسرحية تسقط فيها أطراف الجسد البشري على المسرح، وفي نصوص شعرية تخون قيم الحداثة وتتكلم عن حضارة غير متوازنة عقليا، ولوحات تعمق مجال المساحة المتنازع عليها بينه وبين كل أنواع السلطة، يقال أن آرتو تعلم الرسم أثناء إقامته بمصحة في سويسرا بالقرب من نوشاتيل، كان الدكتور داروديل يشرف عليه هناك من عام 1918م إلى عام 1920م، أما أخته فقد أكدت أنه بدأ الرسم عام 1915م، إحدى اللوحات التي رسمها في المصحة تصور ثلاثة تفاحات في طبق مع ظلال زرقاء تشبه ظلال سيزان، وقد منح هذه اللوحة لفتاة مقيمة معه في المصحة تسمى "ريت إلمر"، في هذه الفترة كان تحت تأثير الفنان إدوارد مونش، آرتو يرسم لأن لديه شيئا ليقوله، لم يهتم بالنظريات، ولا بما يجب فعله، كل الاهتمام كان منصبا على التعبير الذي تنقله اللوحة، ما يهم هو التعبير عن الإنسانية بالألون والخطوط، ما يهم هو ما يدفع يد الفنان للرسم، ما يقوله الفنان يجب أن يجعل القماش يرتعش، بالنسبة لآرتو حقيقة الفن تكمن في قيمة التعبير في اللوحة، كان إيجاد الإنسان في أكثر تداعيته الحميمة هو هدف لوحاته، عندما كتب عن فان جوخ بمناسبة معرض مخصص للفنان عام 1947م تكلم عن أن مأساة فان جوخ هي أن العالم يعتقد أن الإنسان غير طبيعي بينما الحقيقة هي أن العالم هو الذي أصبح غير طبيعي، تحول فان جوخ إلى مجنون وحاول الانتحار بسبب غباء الأطباء، لم يكن يتصور أن بعض الأراء عن الحياة والوعي والكون ستجعل منه مجنونا، من هو المجنون؟ هو

الشخص المتفق عليه اجتماعيا أنه مجنون، دون وضع أي اعتبارات لليأس والفشل العاطفي، فان جوخ كان يعيش مع الفقراء، يُعلم الفقراء وعمال المناجم، متواضع ويعيش وحيدا كمنبوذ، بالنسبة لآرتو فان جوخ واحد من الذين اختاروا النضال على وجه هذه الأرض، واحد من الذين يعذبهم ضمير مهووس بالعدالة، أين يكمن الجنون في المشي ليلا بقبعة عليها اثنتي عشرة شمعة لرسم منظر طبيعي بهذه الإضاءة، غوغان اعتقد أن على الفنان البحث عن الرمز والأسطورة، وتوسيع مجال كل شيء في الحياة ليكون أسطورة، أما فان جوخ فاعتقد أن على الفنان معرفة كيفية استخراج أسطورة من أكثر التفاصيل اليومية في الحياة، الواقع في نهاية الأمر أكبر من كل قصة، اختار فان جوخ الفشل، والمشكلة أن الآخرين رفضوا أن يعيشوا معه لذة الفشل، هذا الفشل هو المشي خطوة أمام الواقع، وياله من فشل، هذه الخطوة التي أخذها نيتشه، سيوران، بيكاسو، ليريس، رامبو، دولوز وغوتاري، بيكون، آرتو هي التفكير في العلن، هذا التفكير إشكالي ومشين ومشتبه به، وإذا لم يتم اتهامك بالجنون مثل فان جوخ أو أنطونين آرتو، فسيتم اتهامك بالكفر أو الخيانة أو العمالة أو الشذوذ أو الكذب، هذه الخطوة هي نفسها الفشل الناجح، هل كان آرتو يتحدث عن نفسه عندما تحدث عن فان جوخ؟ نعم، لا توجد أشباح في لوحات آرتو، كما لا توجد أشباح في لوحات فان جوخ، توجد الحقيقة في شكل شمس الظهيرة.

يقال إن مارسيل دو شامب هو سيد الدادا الجديدة لأنه بارد وموضوعي وساخر، آرتو كان عكسه تماما مثل أزرق ألاسكا حار وذاتي وجاد إلى أقصى حد، عاش الصراع مع نفسه ومع الجمهور ومع اللغة، يوضح دريدا في الكتابة

والاختلاف أن صراع آرتو مع اللغة كان على أسس من رغبته في لغة بلا قواعد نحوية، لغة بريئة ومتوحشة، لغة تقوض سلطة النص بكلمات مراوغة ومتناقضة، كان يحتضن التجربة والموضوع والطريقة ومعهم جميعا الفشل الحميم، آرتو هو لغة مضادة للقواعد، مسرح مضاد للقواعد، سينما مضادة للقواعد، شعر مضاد للقواعد، رسم مضاد للقواعد، أو تحرير السرد، تحرير الجسد، تحرير الصورة، تحرير الفرشاة، تحرير الشعرية، لقد وقف آرتو على صدع الأزمة في الحياة الرأسمالية وعمل على مناهضتها بكل الطرق، تم محاربته بكل الطرق كرد على هجومه السافر، الهذيان الذي يعاني منه تحول على يد النقاد الأميركيين إلى جنون بسبب المخدرات، ليتم تهميشه وإبعاده، لكن جيل مابعد الحرب في أمريكا عرف القيمة الاستثنائية لأعمال آرتو، عرف هذا الجيل كيف يقرأ حروف آرتو المائلة والمكتوبة باليد اليسرى، اليد الحزينة والصامتة في أغلب الأحيان، آرتو أراد أن نوقف الكلام ونعمل لإيقاف العنف الواقع علينا من كل أنواع السلطة، أراد آرتو عالماً بلا أرقام أو حروف، عالما خاليا من الاستغلال والسيطرة والقمع، الحروف والأرقام هي سلاح المستغل والمسيطر والدكتاتور، في لوحاته ظهر العالم كما في لوحات فرنسيس بيكون كتلة من الأعضاء سيئة التجميع، جسد متعفن ومنهار ومتهالك، إنه المقابل للجسد الإنساني الضائع في عالم من القيود المادية والاجتماعية، عاش آرتو صراعا ملحميا مع المرض، مع الموت، مع العالم الظالم، كنا أنا وأنتِ نجلس بقرب "مان ري" أثناء رسمه بورتريه لآرتو، كان ينظر إلينا بحزن شديد ويتحدث عن البحث عن عالم ضائع وليس زمن ضائع، يتحدث عن فان جوخ وكيف تخون الحياة نفسها في لوحاته،

يبتسم لكِ فجأة ويقول: الفن هو عمل إنساني للرد على العمل السياسي، هو الاحتجاج الواضح ضد الرعب، الفن وسيلة للطعن في الهيمنة، مان ري يرسم بهدوء شديد، وأنتِ تنظرين إلى يديه التي لمست أحجار المكسيك، أحجاراً تشبه الموسيقا، أحجاراً تشبه الأسرار، تشبه الشعر، أحجاراً مقدسة وتشبه الحلم، هناك أنتِ بين القصائد المزروعة بين الأحجار المظلمة، تغني مع الأحجار التي كانت مع الإنسان في رحلته من الظلام إلى النور، أنتِ شمس تجلس على مقعد من جمال، آرتو ينظر إلى يديكِ ويفكر في ذاكرة الأكاكوس الأبدية، يفكر في حروف التيفيناغ الليبية القديمة، يفكر في الليبي البدائي وسط الرمل والحجارة، وسط الغبار الذي يشبه بداية كل شيء ونهاية كل شيء، أنتِ وهذا العالم الذي يجلس فيه فان جوخ وسط الحقل والريحُ تلمس أذنيه، أنتِ وهذه النعومة التي تشبه قوس الألوان النجمية، أنتِ وآثار النور في كهف مظلم وغناء الخصوبة البعيد، هذا ما كان يراه آرتو وهو ينظر إلى يديكِ، يجلس أمام مان ري أو أمام الشباك في مصحة الأمراض العقلية، معه فان جوخ يبحث عن شمس الظهيرة وسط ظلام الكهف، في 4 مارس 1948م مات آرتو في مصحة إيفري، وجده البستاني الذي يحمل إليه الإفطار كل صباح، وجده جالسا عند حافة السرير بنفس الطريقة التي كان يجلس بها أمام مان ري وينظر فيها إلى يديكِ وهي ترسم إنتهواتانا أو الساعة الشمسية في عالم خارج صندق الحزن اليومي.

• أزرق عروس البحر

قديما كانت الألوان مرتبطة بالطبيعة، الأصفر للأرض، الأخضر للماء، الأزرق للسماء، الأحمر للنار، الأسود للظلام، الأبيض كان هو الغياب، وجود الأبيض يعني وجود اللاشيء، نيوتن عرف أن الضوء هو اللون، وتم معرفة أن اللون هو الإدراك البصري الذي يحدث عند تفسير الإشارات العصبية التي تصل من شبكية العين، بدون ضوء لا يوجد لون، في كل مجتمع هناك تصور تجاه الألوان، هذا التصور يتغير لأسباب دينية واقتصادية واجتماعية وسياسية، اللون الأبيض مع الوقت أصبح عدو الأسود، في البداية كان كل شيء أسود ثم جاء النور ليبدد الظلام، الأبيض لون البراءة والنقاء والصفاء والتدين والعذرية، لون فستان العروس الأبيض يشير إلى عذرية ونقاء من ترتديه، اللون الأبيض في فترات أخرى هو لون بشرة الطبقة الأعلى في المجتمع، لتمييزه عن طبقات أخرى ملونة أقل مكانة اجتماعية، اللون الأصفر في فترة ما يشير إلى السلطة والثروة، لكن في القرن السادس عشر ظهر يهوذا في اللوحات بملابس صفراء، أصبح الأصفر لون الغيرة والحسد والكراهية، الأخضر لون صعب كان يدل على الهدوء والاطمئنان، غوته كان يحب اللون الأخضر ونصح بطلاء غرف النوم باللون الأخضر، ومع ذلك كان ارتداء فستان أخضر في القرن التاسع عشر أمراً جريئا جدا، هذا اللون المعقد أصبح مع الوقت يدل على عدم الاستقرار في

المجتمع، وتم ربط المال وخاصة الدولار غير المستقر بهذا اللون، كان الأسود مرتبطاً بالشر والحزن والحداد وعدم اليقين، لكن اليوم هو لون الرصانة والأناقة، المجتمع هو الذي يعطي اللون قيمته ومعناه، بالنسبة لعلم النفس؛ الألوانُ لها تأثير قوي على عواطفنا ومشاعرنا، تفضيل لون على آخر ليس مجرد صدفة، بل مرتبط بلا وعينا وحقيقة مشاعرنا، الأزرق ارتبط بالأبدية ولانهائية كل شيء أزرق كبير وعظيم ولا نهائي ومستمر إلى الأبد، الأزرق هو لون النبل في أعلى تصوراته، لكن قبل القرنين الثاني عشر والثالث عشر كان لون الهمجية والبربرية، لم يذكر فلاسفة اليونان هذا اللون وعندما تم اكتشافه استغرب الناس القدرة على رؤيته، بسبب عدم وجوده في نصوص الإغريق، لكن الدين هو ما أعطى الأزرق قيمته، فإذا كان الإله نور فهذا يعني أن النور يميل إلى الأزرق، وهذا ما جعل اللون الأزرق لون اللانهائي، أصبح اللون الأزرق لون الأرستقراطية، في أوروبا، بعد الحرب العالمية الثانية كان الأزرق هو اللون المفضل، وأصبح بالنسبة للفنانين في أوروبا أجمل وأغلى لون، النظر إلى الأزرق هو النظر إلى اللانهائية، النظر إلى البحر يكشف عن العلاقة الشخصية مع اللامحدود واللانهائي، البحر يحب السرد ويحكي بأمواجه للجالسين تحت شجرة الحزن الكبيرة، الشاعر سان جون بيرس يذكر البحر في كل نص من نصوصه، هذا الشاعر الذي لم ينتمِ لأي مدرسة، بل كان يغضب إذا وصفه أي شخص بالسريالي، كتب قصائد ضد اليأس وضد الموت، رفض كل شوائب العالم التي تهدد نقاء الروح، كل قصائده تصور إنسانا يحفر الأرض بأظافره بحثا عن الذين ماتوا في الحرب وبسبب الجوع والمرض تحت سماء باردة، ينتظر على الشاطىء

حورية جميلة بذيلها الأزرق تحمل الحب والتواضع، تحمل ذاكرة حميمة تنزع عن العالم صلابته وقسوته.

لماذا يكتب ألكسي سان ليجي المولود في 13 مايو 1887م بجزيرة سان ليجي لي فاي بالغودلوب باسم سان جون بيرس؟ الاسم المستعار يخفي هوية الإنسان، هذا الاسم ليس من دم ولحم، هذا الاسم يتم اختراعه مثل النص نفسه، تغيير الاسم يشبه تغيير المنظر، من وجهة نظر بعض النقاد الاسم المستعار محو للهوية الاجتماعية واستبدالها بهوية تحمل في طياتها التمويه والخداع، ومن وجهة نظر آخرين هو حماية للكاتب، في بعض الأحيان لا تكون للكاتب علاقة بهذا الأمر فجوان رولينج كاتبة هاري بوتر غيرت اسمها بطلب من الناشر وأصبح ج. ك. رولنغ، الكاتب ستيفن كينغ الذي باع أكثر من 500 مليون نسخة من كتبه طلب منه الناشر أن يغير اسمه بسبب غزارة إنتاجه، وأصبح ريتشارد باخمان، وبعد معرفة هذا السر من قِبل صاحب مكتبة في واشنطن خرج الكاتب في مؤتمر صحفي وأعلن موت ريتشارد باخمان بسرطان "الاسم المستعار"، وهناك من اختار هو تغيير اسمه مثل صموئيل لانفورن كليمنس الذي أصبح مارك توين أشهر كاتب أمريكي، مارك اعتبر الأمر مجرد فكاهة في البداية، أو مجرد مزحة لأن اسمه الجديد مأخوذ من العبارة التي كان ينادي بها عمال القوارب بعضهم أثناء عمله هو معهم، في حالة مارك توين تحوّل الاسم المستعار إلى هوية حقيقية، منح الاسم المستعار لصموئيل كليمنس وجودا وكيانا وكينونة، في بعض الأحيان يصبح التخلي عن الاسم الحقيقي هو تخلٍ عن العرق والتاريخ والجنسية ليصبح الكاتب أكثر عالمية ومهماً بالنسبة للجميع، اسم محايد

وسهل النطق وقد يكون له معنى ثقافي أو فلسفي، وفي أحيان كثيرة لا يحقق الاسم المستعار الشهرة المطلوبة، فمثلا سيلفيا بلات لم تحقق أي شهرة بالكتابة تحت اسم فيكتوريا لوكاس، وما حقق لها الشهرة فعلا هو انتحارها المأساوي، دمجُ أنا الكاتب والأنا البديل أمر محفوف بالمخاطر، تخلص الإنسان نفسه من نفسه أمر صعب، فقد يتحول عالم الاسم الجديد إلى عالم مغلق ومحدد ومكتوم، في هذه الحالة يتحول الاسم المستعار إلى واحدة من أكاذيب الحياة اليومية، لكن يجب أن لا ننسى أن الاسم المستعار قد يكون هو الدرع الواقي وحارس الأسرار الخاصة، تكمن المشكلة في علاقة الاسم المستعار بالسيرة الذاتية، كيف يمكن فهم حياة وتجارب الكاتب تحت اسم مستعار، إن اهتمامنا بالشخصية في أي عمل له علاقة بهويتنا الشخصية، أن يصبح الكاتب نفسه شخصية وهمية قد يصبح هذا الأمر حاجزاً بين الكاتب والقارئ، لكن أثناء سير العمل على الكاتب أن يتخذ خيارات معينة والاسم المستعار هو خيار الكاتب الأكثر وحشية والأكثر طراوة، الاسم المستعار هو مخلب صغير يغرزه الكاتب في قلبك ليثير فضولك أكثر، إنه خروج من جلدك إلى جلد آخر، الجلد ليس مجرد وعاء، الجلد يقبض على غير الواضح، الجلد يفضح مشاعرنا أمام الآخرين.

عندما تمر يدكِ على حزني بنعومة، أنظر إلى هذا الجلد الذي ينزلق بسهولة فوق عظامكِ، الجلد هو جوهر الجسد، الجلد هو الجزء المكشوف، هذا الغلاف للجوهر هو جمالية مثالية وظاهرة لكنها مجردة في الوقت نفسه، للجلد ذاكرة خاصة به، نتذكر ملمس سعف النخيل في طفولتنا، ملمس القماش الذي تحبه أمهاتنا، ملمس الرمال على الشاطىء، أتذكر الآن نعومة جلدكِ، اللمس لا يجعل

الجلد سطحا مبتذلا، اللمس يحمل المعنى والجلد يحب الشعور بالمعنى، تلتقي حواف أصابعنا تتراكم الذكريات طبقة فوق طبقة، الجلد يترجم الحب في هذه الذاكرة غير الطوعية، كيف أنسى تورد خديكِ بسبب الشمس، كيف أنسى عمق الكلمات التي تنطق بها مسامكِ، أو كيف يطوي جلد عنقكِ كل أحزاننا القديمة، عندما ألمس جلدكِ أفكر في لوحة رسمها بيكاسو، في لوحة رسمها بيكون، في كلمات كتبها نيتشه وعلق عليها سيوران، أشعر بقماش اللوحات التي رُسِم عليها حزن العالم باللون الأزرق، أذكر لحاء الأشجار، ملمس العنب والتوت البري الناضج، في كل مرة تكون يدي في يدكِ لا أفكر في بياضكِ إلا كبياض ملاك، أشعر بالأبيض ينير الحياة وينتشر في قلبي، جلدكِ هو الترف الذي أرغب فيه، هو الحظ السعيد وأحلام تتحقق بسهولة، كيف يمكن الخروج من هذا الجلد إلى وجود شفاف ومفتوح على اللاشيء، لم يخرج سان جون بيرس من جلده إلى جلد آخر، بل خرج من جلده إلى جلد متمرد على أسلافه، جلد بيرس ينزلق فوق ظله، سان جون بيرس يحاور ألكسي سان ليجي ليجي، والأدب هو الثغرة التي يمر منها هذا الحوار ذهابا وإيابا، لألكسي عائلة وسان جورج بيرس عائلة، عائلة ألكسي على الجزيرة هم والداه وأعمامه هؤلاء يسميهم "عروق الحجارة الزرقاء، عائلة أرستقراطية تعيش على جزيرة مساحتها هكتاران تعود ملكيتها لعائلة ألكسي، وتسمى الجزيرة باسم العائلة وهذا ما كان عليه الأمر أيام الأرستقراطية، لقد استبدل سان جون بيرس هذه العائلة بعائلة أدبية، أجداده الذين يعيشون على اليابسة لكنهم جزر منفصلة هم هوميروس، أفلاطون، فرجيل، أوفيد، دانتي، عائلة يحبها لكنه يتمرد عليها، وعائلة حديثة

مكونة من بودلير، لوتريامون، مالارميه، رامبو، بول فاليري، بول كلوديل، أدغار آلان بو، والت ويتمان، لم تكن هوية بيرس منقسمة، بل كانت هوية فيها ضوء وظل، أزرق هو بحر جزيرة سان ليجي، وأخضر هو الأرض الأم المكان الذي ينتمي إليه بقوة، والمفارقة أن الأخضر الذي كان يحبه بيرس كثيرا مرتبط بالماء، عاش بيرس بين عالمين، الجزيرة والعالم الذي انفصلت عنه الجزيرة، حركة الذهاب من الجزيرة وإليها هي نفسها حركة الذهاب والأياب بين عائلة ألكسي سان ليجي وعائلة سان جون بيرس، البحر هو الثغرة التي يمر منها، وهو في نفس الوقت الأدب الذي يتكلم عن البحر، الكلمات في شعر بيرس هو هذه الحركة الدائمة، الجزيرة تفر من البشر تنفصل تبتعد عنهم، والبشر يهربون إلى الجزيرة، هذه الحركة نفسها خلقت روح بيرس الشعرية، حالة الفرار من الجزيرة بدلا من الفرار إليها، لكن بيرس حمل معه الجزيرة وأصبح هو نفسه جزيرة ليس لها علاقة بأي مدرسة شعرية، ولا بأي حركة ثقافية من حركات تلك الفترة، وزاد من تعميق هذا الشعور نفيه إلى أمريكا، شعر أنه روبنسن كروز على جزيرته مهجورا من كل شيء، إلا النجوم المعزولة مثله، لم ينسَ بيرس طفولته أبدا وصورها المدارية الحزينة، بسبب تخريب الاستعمار الأوروبي لهذه المدارات.

عاش بيرس كرابط بين شعراء القرن التاسع عشر الأحياء والحركة السريالية في القرن العشرين، لكنه لم يكن ينتمي إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء، كان جزيرة منفصلة عن كل القارات الشعرية في تلك الفترة، لكن تأثير نيتشه على بيرس كان واضحا، بيرس كان قارئا عظيما لنيتشه، يظهر هذا التأثير بوضوح في محاولة بيريس الدخول في قلب الثنائية الروح/الجسد، حاول الإمساك بحساسية

الإنسان تجاه الآخر والطبيعة، لكن الأهم من ذلك هو الإمساك بوفرة الحياة، "كيف يصبح الإنسان ما هو عليه" هذا ما كان يبحث عنه بيريس أثناء سفره وأثناء عزلته في معبد في ضواحي بكين، نيتشه يسخر من كلمة أنانية، والحرية الحقيقية بالنسبة له هي تلبية الحاجات الشخصية، لهذا يشدد بيرس على أن التمسك بمصير واحد هو أمر قاتل، هذه الحرية عبر عنها نيتشه بالرقص، الرقص كتعبير سامٍ عن الروح والجسد، الإنسان المتفوق لابد أن يجيد الرقص، بيرس يكره الذين يتوقفون عن الرقص، والذين يصرخون قبل أن يلمس اللهب أجسادهم، ينكر بيرس الثنائية القديمة ويبحث عن القداسة والخفة من خلال نيتشه، يترك بيريس المنطق جانبا ويغني مع نيتشه لإبعاد شبح الأسف الكبير، يستعير بيرس من نيتشه رمزية الطيور، الخفة والسفر بعيدا . عبور الحدود الذي يتحدث عنه دولوز وغوتاري هو المغامرة التي عاش بيرس من أجلها، تعلم بيرس من نيتشه سماع الأشياء وليس رؤيتها فقط، على الإنسان أن يبتعد عن الضجيج، أن يقاوم العبث والفوضى، عليه أن يناضل من أجل الصمت، عليه أن يكافح ضد الملوحة والثقل والغلظة، "كل شيء مالح، كل شيء غليظ وثقيل" هكذا ينظر بيرس إلى الحياة بدون رقص، بدون خفة وطيران وعبور للحدود، ملح الوحدة يمكن أن تتذوق فيه ظلك، صمتك، وصرخاتك الرهيبة، الحلم بالنسبة لبيرس مجرد احتيال على حافة السرير، العالم ما هو إلا جرح وعليك أن تحمي نفسك من هذا الجرح، تحمي نفسك من تسمم عقلك وحياتك، الجلد الذي يخفي الكثير منك قد يكون هو بوابة الألم بسبب جرح العالم، عليك أن تكون مثل القنفذ، قادر على الدفاع عن نفسك بشوك العزلة، الجلد واليد المفتوحة هما الأكثر عرضة لخطر الحرق بسبب حموضة الحياة، نيتشه

أول من تكلم عن كيف تثقف اليد نفسها مثلنا تماما، العمل هو ما يشكل ذواتنا، العمل هو ما يجعل اليد مفتاح الوراثة والتاريخ، اليد هي ما يفهم الخوف والتعلّق، هي ما يفرق بين ما هو جذاب وما هو خطير، كان بيرس يراقب عالم النبات أنطوان دوز وهو يلمس كل شيء ولا يكتفي بالنظر إليه، كان أنطون يتردد على جزيرة سان ليجي لدراسة النباتات فيها، تعلم بيرس منه الاستمتاع بالشعور الغامض الناتج عن اللمس، تعلم كيف تكون اليد أحيانا في مركز مرموق، وفي أحيان أخرى منبوذة ومحتقرة، اليد تعرف ما هو تافه وما هو مهم، تعرف ما هو لطيف وما هو مؤلم، التعامل مع الطبيعة بمجرد النظر يشبه الطفولة المغشوشة أو الليل بلا حلم رطب، اليد عندما تلمس فهي تشق طريقها وسط أساطير الضرورة وحكايات الحاجة، لكنها لا تنسى المتعة السرية التي تلتقطها من عالم الأشياء العادية.

جيوتو رسم الكثير من اللوحات التي تصور الطبيعة بروعة كبيرة، لكنها كانت مجرد نسخ لجمال موجود فعلا، لكنه رسم لوحة البشارة في كنيسة المذبح العالي في فلورنسا، اللوحة تصور خوف مريم العذراء من جبرائيل، كانت اللوحة مليئة بالرهبة والجمال، مريم كأنها تريد الجري بعيدا، كأنها كانت خائفة من الاتصال بعالم آخر، كأنها تعرف أن هذه اللقاءات الغريبة تجعلك تترك العالم الأرضي وراءك، جيوتو بخياله منح البشارة معنى الخوف البشري من المقدس، منحنا متعة النظر إلى هذه الرهبة التي لا يمكن أن نشعر بها ونحن ننظر إلى جبل أو شجرة، اليد تقف في المابين، بين الحياة والموت، القديم والجديد، التقليد والخيال، اللعب والعمل، الشعر والكلمات، أناباز تمثل الحداثة، لم يكتب أحد

قصيدة تمثل الحداثة كطريقة في التفكير والشعور كما فعل بيرس، أناباز قصيدة تمثل الرفض للقومية والانحياز للتراث اليوناني اللاتيني، كتب بيرس هذه القصيدة أثناء وجوده في الصين، ونشر النص عام 1924م، أناباز قصيدة ملحمية تحكي قصة قائد ورجاله يقومون برحلة استكشافية تكون نهايتها تأسيس مدينة جديدة، القائد هو الراوي الذي يحكي قصة شعبه الذي يبحث عن المجهول وينطلق من سهول آسيا بحثا عن المغامرة واكتشاف أماكن جديدة، القصيدة خارج كل الأشكال التقليدية في كتابة الشعر، عالم بيرس الشعري يتقاطع مع علم الطيور وعلم النبات والأنثروبيلوجيا والتاريخ والجيولوجيا والسحر والتنجيم، لقد سخر بيرس نيتشه لقراءة الماضي ونقده من أجل نطاق جديد من الفهم والرؤيا، ومن أجل حرية أكبر في التعامل مع هذا الماضي، أناباز حملة نحو الداخل أي حملة نحو الروح، إنها رسم لجغرافيا الروح الإنسانية من الحضارة الأشورية وحتى أول تجربة نووية قام بها الإنسان الحديث، البحث داخل روح هذا الإنسان اليائس والمعذب، خيال بيرس يرسم هذه الجغرافيا الواسعة بالكثير من الكلمات والقواميس والصحف والوثائق، لقد عمل في السلك الدبلوماسي فقط ليكون بجانب الوثائق التي يحتاجها لرسم هذه الجغرافيا، رحلة إلى الداخل وهو جالس على السرج، رحلة بحث تكلم عنها بودلير في أزهار الشر، "الغوص إلى أسفل الهاوية، الجحيم أو الجنة، ماذا يهم؟ "، كان الحاضر يطرح أسئلة تحتاج إلى رحلة طويلة وبحث غامض عن إجابات في هذا التقدم غير المحسوب من قِبل الإنسانية، كان لابد من خلق لغة جديدة وطريقة جديدة للمعارضة، هكذا تتحول القصيدة إلى عمل له نتائج، تتحول القصيدة إلى شيء وليس مجرد كلمات منمقة، قصيدة لا تبحث عن الاتساق

والتناغم، ولا المعنى الدقيق لكل كلمة، هكذا تنتقم القصيدة من العقلانية المفرطة، من الحدود التي يجب تجاوزها واكتشاف حدود أخرى أكثر ليونة، أناباز فضح التماسك الوهمي لعالم يعيش الفوضى والغرور باكتشاف النسبية والمنظور الجديد للميكانيكا، وجد بيرس في النصوص الإغريقية النقاء الذي يبحث عنه، وساعده نيتشه في فحص هذه النصوص وتفكيك وحدتها الأسطورية، نيتشه كان يبحث عن التعاطف في وحدة الوجود وفي الفرح والحزن، أما بيرس فقد كان يركب عربة تجرها الخيول وهي اللغة في رحلة طويلة إلى الداخل، رحلة للبحث عن الفرح والحزن في داخل الروح الإنسانية، يصعد إلى العربة وبجانبه بلوتارخ ينظر إلى الحشائش الذكية التي وصلت إلى قلبه، ينظر إلى ابتسامة عذارى الشمس قبل بداية الرحلة، الرحلة طويلة وشاقة لكن الشاعر لديه يد ناعمة يبحث بها عن شروق الشمس، يبحث بها عن فم الموت ليضعها على شفتيه.

في كل قصائد بيرس هناك رحلة ومغامرة، دائما نحن على جناح طير، أو نتحرك مع قماش شراع تهزه الريح، دائما جالسين فوق سرج نقطع الصحاري ونصعد إلى قمم الجبال، الرحلة لا تتوقف، الغربة لا تنتهي، المنفى دائما ينادي، والموت يثرثر بفمه المفتوح عن نفسه كرحلة أخيرة، هناك رحلة في قصائد بيرس من "ألكسي سان ليجي ليجي" إلى "سان جون بيرس"، رحلة نتعرف فيها على الغموض المتأصل في الإنسان، وكيف يتحول هذا الغموض إلى مشروع معرفة، مشروع ينجح عندما يتم القبض على النفس، والقبض على العالم من بوابة العلم والسوق، هذا المشروع يواجه مقاومة شرسة عند نيتشه، مقاومة تأخذ شكل

ولادة جديدة للفلسفة وعند بيرس ولادة جديدة للشعر، الفن هو صرخة الطيور واهتزاز الشراع والجلوس فوق سرج الحياة، تجاوز دائم للحدود، حدود العقل، حدود العلم، حدود الأخلاق، ما فهمه دولوز من نيتشه هو نفسه ما فهمه بيرس من نيتشه، الترحال كميلاد جديد، الترحال للبحث عن بشارة جديدة فيها كل ما رسمه جيوتو من رهبة وخوف وقداسة، وفيها أيضا الابتهاج الوحيد الممكن، نيتشه نظر إلى الجسد كمكان تجتمع فيه أرواح كثيرة، بيرس موجود في توقيعات كثيرة، في أسماء مستعارة كثيرة، دائما هناك هروب من روح الشاعر إلى روح شاعر آخر، الشعر لا يحتاج إلى روح فريدة، بل إلى أرواح تنجرف من مكان إلى آخر، أرواح تعبر الحدود، الوجود بالنسبة لهذه الأرواح كما قال هيرقليطس ما هو إلا خيال، مجرد جاذبية وانعدام للوزن، كل هذا كان يشير إلى توتر عدم الكمال، إلى النقص الضروري لكي نفكر في "أغنية من أجل الاعتدال"، نصوص بيرس هي تعمق في فهم العلاقة الغامضة بين الأشياء، هناك ترحال من الأرض إلى البحر، من الأرض إلى السماء، من القراءة إلى الكتابة، من أمبيدوكليس إلى إدغار ألان بو، "آه! مايا أيتها الوديعة والحكيمة، يا أم كل الأحلام، أيتها المصالحة والوسيطة بين الزّمر الأرضية، لا تخافي أبدا اللعنة، والنّبذ في الأرض، ستؤوب الأزمنة التي ستعيد تواتر الفصول، والليالي سترجع الماء الحي إلى ضروع الأرض.الساعات تمضي أمامنا بخطو خفيف، وجموحة ستنهض الحياة من مخبئها تحت الأرض، مع شعبها الأمين ؛ لقاعاتها أو ذبابات اللحم الذهبية، سرفها، وعثّها، وطلع المواشي، وبراغيثها البحرية تحت فوقس الشواطىء العابقة بروائح العقاقير، الذرّاح الأخضر، وفراشة الليل الزرقاء سيعيدان لنا النبرة واللون، والأرض الموشومة بالحمرة سوف تستعيد

ورودها الكبيرة الكافرة كنسيج الكتان الملون لنساء سينيغمبيا"(من قصيدة الجفاف في ديوان نشيد الاعتدال..ترجمة خالد النجار ورضا الكافي..دار التوباد)، نلاحظ بوضوح وفرة الحياة في الأرض وقدرتها على التجدد، وهذه الأرض هي القصيدة التي يتم تسميدها بكل المعارف والعلوم الإنسانية، قصيدة بيرس مكوّنة من العناصر الأربعة الماء والهواء والنار والتراب، تجمع القصيدة شمل هذه العناصر من أجل ولادة جديدة، الاتحاد وحده قادر على منحنا النضج البطيء، في الاتحاد يولد التاريخ، العالم يجد مساره في الحب نحو الوحدة الكلية، الحب هو الثراء الوحيد الذي تقدمه لنا وفرة الحياة.

عالم بيرس الشعري لا يتجاهل اليومي والمألوف، في قصائده الكثير من حاسة التذوق، الطعام جزء من الحياة اليومية، في قصائد كثيرة نجد أشكالاً وألوانا ورائحة ونكهة الطعام، التذوق بالنسبة لبيرس أداة القبض على العالم، يتذكر من أيام الطفولة طعم السمك وجوز الهند والحلوى والفاكهة الغريبة، في أوروبا تتغير القائمة والمؤكولات ورمزية الطعام تتغير، في أمريكا يشكو الشاعر من الأطباق الفقيرة، يجد بيرس من خلال حاسة التذوق طريقه إلى العلاقة بين الطبيعة والثقافة، حتى الحبيب يتحوّل إلى وجبة للأكل، "فم الحبيب ثمرة للأكل"، وجهه مناسب له طعم "المانجو الأصفر والوردي الناري"، قصائد بيرس مليئة بالنكهات والمذاقات والألوان، من الزيتون الأسود إلى الشوكولا والقرفة، من جيلي التفاح إلى النبيذ الأبيض واللحم الإيطالي، يكتسب الطعام في نصوصه رمزية متعلقة بالسماء والأرض، ورمزية متعلقة بالجنس، لحم الإنسان مكون من الأغذية المفيدة والفواكه الجميلة واللحوم الطيبة، عندما أنظر إلى

جسدكِ أتذكر كل كلمات بيرس عن الغذاء الجميل، عن اللحم البشري الطازج، أنظر إلى فمكِ كفاكهة تنتظر الأكل، أتذكر الآن نظرتكِ الطويلة إلى قوائم الطعام والضحك من صعوبة الاختيار، هذه الضحكة تتردد عبر كامل الجسد ويصل اهتزازها إلى الأرض، فستانكِ الأسود وشعركِ القصير وحذاؤكِ بكعبه العالي لوحة ترسم اتصال وجودي مع العالم، " وأنا أصغي، آه يا حبيبتي، لكل الأشياء تمضي إلى نهايتها: بومة بالاس الصغيرة تُسمع زقزقتها في شجرة السّرو، وسيريس ذات اليدين الرقيقتين تفتح لنا شجرة الرمان وجوز كيرسي، الفرنب الصغير يبني عشه في أيك شجرة كبيرة"، بيرس يمنح الحب اتصالا مع الأرض، يمنحني أنا نظرة جديدة إلى يديكِ الرقيقتين، سيرس إلهة الزراعة عند الرومان تفهم كيف تحتل اليدين الحياة وتعيشها، أنظر إلى يديك على الطاولة، أنظر إلى المنديل والشوكة والسكين والأطباق وهي تذوب بالقرب من يدكِ، سيزان فهم كيف يحل جمال الألوان محل الهندسة والدقة العنيدة، أنظر إلى لوحة تقع خارج المفكر فيه، الحب نفسه يقع خارج المفكر فيه، لا أحد يفكر في الحب بمنهجية أو من خلال بحث فلسفي، أنتِ خارج التحليل الدقيق والبحث المنطقي، يمكن التفكير فيكِ فقط بطريقة التفكير في اللوحة أو القطعة الموسيقية، أو من خلال تذوق طعم لذيذ مع بيرس، وأنا أنظر إلى كتفكِ العاري لا أفكر في بيان جاك بريل الذي يقول فيه أن الحب هو:"لا تتركني"، أفكر في بيان آخر يقول الحب هو:"لن أتركِ مهما حدث"، كان المطعم ينتظر ابتسامتكِ ومعه طاقم الطهي والمشروبات والزبائن، ابتسامتكِ تشبه ابتسامة دورثي ليجي زوجة بيريس، تشبه ابتسامة القمر في تلك الليلة التي قلت فيها لكِ أحبكِ، طلاء أظافركِ الأسود يمنع صراخ البابا في لوحات بيكون، يمنع الأرض النحيلة من أن تطلق

صرخاتها الشديدة، الأرض تحتاج خطواتكِ كي يتغير لونها وتنسى هذه "الصفرة الأرجيّة" التي تحدث عنها بيرس، كتفكِ النحيف يؤكد أن الحب في هذا العالم ليس مجرد زخرفة، الحب هو التفكير في التفكير، هو ضربات فرشاتكِ على قماش الجفاف، الألوان في لوحاتكِ "تنقض كالمرأة الشبقة على رجال الشواطيء العراة"، كل شيء في المطعم كان ينظر إليكِ ويفكر في جمالكِ الذي لا يمكن السيطرة عليه بسهولة، أما أنا فأفكر في طعمكِ الذي يشبه النعمة الخالدة، طعمكِ الذي ينزلق ويصطدم بلساني، طعمكِ الذي يشكل إضافة إلى لغة بيرس الحلوة، النادل يحاول سماع الكلمات السرية في حوارنا، الزبائن يشعرون أن لا حاجة للموسيقى في وجودكِ، والعالم ينظر إليك نصف نائم ونصف مستيقظ، ينتظر خروجنا من المطعم ويدي في يدكِ، خلفنا بيرس يحمل معه ذكريات علاقته بحورية زرقاء أخبرته أن اللغة تنتشر أكثر عندما ينقص الخبز.

سان جون بيرس هو شامان القرن العشرين، لقد اختار بيرس أن تكون اللغة وطنه، يجمع الكلمات، يرتبها، ويخلق منها عوالم حقيقية، علينا أن لا نبحث عن معنى حرفي لقصائد بيرس، هذه القصائد تعارض الذكاء البسيط، علينا نقرأها كما نسمع الموسيقا، لا يريد الشاعر من القارىء البحث عن الفكرة، يريد منه أولا تمجيد الكلمات، الشعور باهتزازها الذي يتحدث عنه دولوز، قصيدة بيرس نص فلسفي عميق، لكنها فلسفة عاطفية، كان يكره العلم لأنه يجبره على إساءة معاملة الكلمات، وهذا ما كان يعجبه في نيتشه، فشل العاطفة في أن تكون فلسفة، استدعاء هذا الفشل لشرح مدى قسوة النسيان وتشوه العالم، كان بيرس دائما غريبا، "أنا الذي يحبس نفسه مع مصابيحه وذكرياته بعيدا عن العالم"،

غريب يكتب أغاني للانتظار وللإغراءات وللفجر، والنعمة الداكنة والألم، غريب يفكر في عبقرية العنف بعد التجربة النووية الأولى، يفكر في تقشف الحلم والحجر، وبعد سقوط القنبلة على هيروشيما يفكر في الزهرة السامة للانفجار، كل نصوص بيرس تكشف لنا عن الفجوة بين الشاعر وبين إلكسي سان ليجي ليجي، الشاعر كتب تاريخ الروح، أما إلكسي فكان مجموعة من الشاهدات والوثائق والرسائل، الشاعر مفصول عن التاريخ، منفي من قِبل حكومة فيشي إلى أمريكا، الشعر بالنسبة إليه سماء زرقاء غير قابلة للفساد، أو حورية بحر زرقاء لا يمكن الإمساك بها، الفرق بينه وبين غيره من الشعراء هو أن بيرس لا يعتبر الشعر تجربة للآخر، بل تجربة للعالم، "إنه الانتهاك!إنه الانتهاك!حاسمة مسيرتنا، وطلبنا وقح، وأمامنا ترقى أعمالنا القادمة من تلقاء نفسها، أشد جزما، واقتضابا كالضّارسة.نتعرف على النواميس في الحموضة والمرارة، مآكلنا تفيض بالحمض، أكثر من مير إفريقية، أو التوابل اللاتينية، وينابيعنا تعبر خاطفة. يا زمن الله تعطّف علينا، ومن لدغة الثوم قد تولد ذات مساء شرارة العبقرية، أين ومضت بالأمس، وأين ستومض غدا؟ سوف نكون هناك، أسرع من غيرنا، لنطوق فوق الأرض ومضها الخاطف، المغامرة كبيرة وسنتهيأ لها، وهنالك، في ذاك الليل تكمن حقيقة الإنسان..بعظامه السبعة المتلاحمة، عظام الجبين والوجه، ليعاند الإنسان الإله، ولينهك نفسه حتى العظم، آه!حتى انفجار العظم!..يا حلم الإله كن لنا شريكا...يا مقلد الإله، دع مكرك!."لا شك أن مثل هذا المقطع النثري يوضح صعوبة نص بيرس، نجد أنفسنا أمام معادلة في غاية الصعوبة ومكونة من الروح والجسد، من الطعام والسياسة، من الدين واللعب، من البحر واليابسة، من الخيال والواقع، من

النبات والحيوان، من الإنسان والله، مساحات شاسعة يعبرها النص ولا يتوقف عند حدود، انزياحات كبيرة عن لغة اليومي والمألوف والمعتاد، لكن هذه الانزياحات تعود لتقع في قلب الحياة اليومية، وهذا ما يشكل الإغراء في نصوصه، كتب نص حديث جدا بكلمات وأحداث قديمة جدا، كتب عن أبسط الأمور بكلمات معقدة وكونية في تجريدها وبعدها عن التأويل، لديه حنين للمثالية والروحية، لكنه ينقلب بسرعة على هذا الحنين ليبتعد عنه ثم يعود إليه، كانت الحداثة مع شار وإلوارد وأراغون تأخذ شكلها السريالي، وسارتر يتحدث عن الأدب الملتزم، لكن بيرس صنع حداثة خاصة به مستندا على رامبو وفاليري ومالارميه ولوتريامون، ليس لأنهم أفضل من غيرهم، لكن بسبب نقاء هؤلاء الشعراء، ولأنهم لم يكتبوا ليفرقوا بين الناس والأشياء، بل لتوحيدهم، في نهاية حياته عاد بيرس إلى فرنسا وعاش على شاطىء المتوسط، "البحر في داخلنا وهو من يغني أغانينا"، هذه العلاقة بين بيرس والبحر ليست تعسفية أبدا، على الشاطىء كانت البداية وعلى الشاطىء أراد أن تكون النهاية، تبادل الأدوار بين البحر والذات هو ما يشكل شعرية بيرس، القصيدة ماهي إلا تدفق الموج على الشاطىء، موجة بعد موجة إلى ما لا نهاية، البحر بالنسبة لبيرس هو رحم الأحلام، وهو مكان الديمومة واللانهائية التي يحلم بها الإنسان، توفي بيريس يوم 20 سبتمبر 1975م على شبه جزيرة هييريس بفرنسا قريبا من البحر، كأنه هو نفسه موجة من موجاته التي امتصتها الرمال، نال بيرس جائزة نوبل للآداب عام 1960م، ترك العالم وكل من يلمح نصوصه سيقول:"من هذا الرجل؟ و ما هو بيته؟ أكان يسير وحيدا في نيران النهار مظهرا أرجوان لياليه؟ .

• أزرق الأيدي الحزينة

بالنسبة للإغريق كان هناك فقر في الألوان في بيئتهم الطبيعية، بالإضافة إلى ندرة في وجود الأصباغ والدهانات، لم تكن هناك العديد من أنواع الزهور والأجساد كانت كلها بلون واحد تقريبا، في ملاحم هوميروس مثلا نجد النور والظلام، لمعان الأسحلة تحت الشمس، وبحر الظلام الواسع والشرير، يشير هذا التعامل مع الألوان إلى استمرار المجتمع البدائي، فقد كان الإنسان البدائي في العصر الحجري ينظر إلى العالم من خلال ثلاثة األوان، الأسود من الليل، الأبيض من العظام، الأحمر من الدم، العالم القديم كان لديه حساسية تجاه الملمس واللمعان والتشبع، غوته في كتابه عن "نظرية الألوان" ناقش علاقة العالم الإغريقي بها، هذا النقص الثقافي لم يكن له وجود في العالم اللاتيني، مع التشديد على أن ما يشترك فيه الإغريق والعالم اللاتيني هو أن اللون موجود فقط على سطح الكائنات والأشياء، يصف أرسطو ولوكريتوس اللون بأنه الخارج، في العالم اللاتيني ظهر الاهتمام بالألوان في كتب لوكريتيوس وبليني وشيشرون وغيرهم، وفي أعمال هؤلاء تم ربط الألوان بالأخلاق والسلوك والشخصية، وأصبح للألوان تداعيات سياسية واقتصادية واجتماعية، الأحمر كان هو المسيطر في روما وعادة ما يرتبط بالنشاط الديني، وهو لون مقدس ويتم طلاء وجوه الآلهة به، وهو اللون المسيطر أيضا في لوحات فنانين تلك الفترة، البني كان هو

لون ملابس الفقراء بصفة عامة، أما الأزرق فقد كان هناك موقف سلبي منه، لارتباط هذا اللون مع الشعوب الأجنبية، الأزرق كان لونا جديدا على روما، ويتم استيارده من أفغانستان والهند والشرق الأوسط، لهذا كان مرتبطا بالبربرية والشرق المتخلف حضاريا بصفة عامة، لقد أصبح الأزرق هو لون الطبقة العاملة في روما بسبب النظرة الدونية له، في عصر النهضة ارتبط الأزرق بالعبيد والعمال والخدم، والمفارقة أنه مرتبط أيضا بالعفة والغيرة والمقدس، في العصور الوسطى ارتبط الأزرق بالفلاحين والعمال، وارتبط أيضا بالإخلاص في الحب، والمفارقة الغريبة أنه في هذا العصر تم استبدال عباءة السيدة مريم الأرجوانية بأخرى زرقاء، وارتبط بعدها بالضوء، عبر التاريخ لم يتوقف استخدام الألوان سياسيا أو بشكل عاطفي من قِبل الحركات الاجتماعية، في القرن التاسع عشر كانت الحركة الاشتراكية مرتبطة باللون الأحمر وترفع أعلام حمراء في مواكب عيد العمال، بداية هذا الاستخدام كان مع الأممية الثانية عام 1889م، والأحمر أيضا مرتبط بالقبعات الحمراء في الثورة الفرنسية، فبعد أن كان العلم الأحمر يعني إعلان الأحكام العرفية تحول إلى يد الثوار وأصبح رمزا للحرية، العلم الأحمر خطير لدرجة أن أستراليا منعت عرض هذا العلم لأي سبب كان، الفوضويون كانت أعلامهم سوداء على خلفية الصراع الذي ظهر بين ماركس وباكونين في الأممية الأولى، وهو اليوم علم الحركات المناهضة للعولمة، والحركة الإناركية في أسبانيا فقد رفعت رايات حمراء وسوداء، والأسود هو لون الحركة الفاشية في إيطاليا، أما الحركة المناهضة للسلاح النووي فقد اختارت اللون الأخضر، وهو لون حركات البيئة في العالم، والشريط الأبيض أصبح شعار

الحركات المناهضة للعنف ضد المرأة، حركة "اعطوا النساء صوتا" السوفرغيت رفعت الأخضر والأبيض والبنفسجي، هكذا كانت الألوان تدخل في صلب العمل السياسي، وأصبحت مع الوقت لكل طبقة اجتماعية لونها الخاص الذي يمثلها في الحياة اليومية.

في كتاب "جذور زرقاء وأحلام بيضاء" يقول الكاتب ألفريد لوبرانو ":الحقيقة أنا شخصان وليس شخصا واحدا، أعمل في وسط ذوي الياقات البيضاء كصحفي، ولكني ولدت في عائلة من ذوي الياقات الزرقاء"، من عصر الإمبراطورية الرومانية إلى عصر العولمة في الألفية الثالثة لم يتغير شيء، التغيير الوحيد هو تحوّل اللون الأزرق الخاص بملابس اليد العاملة إلى ياقة ترمز إليهم، كان والد ألفريد لوبرانو عامل بناء، عمل بكد وجهد كي يربي أولاده، عاش ألفرد في وسط هذه الطبقة الزرقاء حياة فيها التضامن والولاء والعائلة الصغيرة في المنزل، والعائلة الكبيرة من الأقارب والأصدقاء، يقول لوبرانو:"عشت مع عمات وأعمام وأجداد وكلهم لديهم الحق في ضربك على مؤخرة رأسك بسبب سلوك غير مؤدب"، هذه الطبقة التي تعرف معنى الذوق والكرامة والذكاء والمهتمة جدا بالثقافة هي اليد العاملة الحزينة، الأزرق هو لون طبقة كاملة وليس العامل فقط، الأزرق هو لون تراث نضال هذه الطبقة في سبيل تحقق العدالة الاجتماعية ونيل حقوقها، الأزرق يعني أن لديك من سيمد لك يد العون في اللحظة المناسبة، وأنك لست وحدك، فكل هذه الطبقة الزرقاء خلفك، أصحاب الياقات الزرقاء هم أرباب أسر يعملون ليلا ونهارا من أجل أن يكون هناك ثلاثة وجبات في انتظار أطفالهم، هناك فرق كبير بين حياة ذوي الياقات

الزرقاء وحياة المرفهين من ذوي الياقات البيضاء، لا يشعر العمال من ذوي الياقات الزرقاء بالغربة في عملهم أو بيوتهم، يشعرون بالرضا تجاه كفاءتهم في عملهم، أما ذوو الياقات البيضاء فهم على العكس تماما يعيشون الغربة في بيوتهم وعملهم وتجاربهم الحياتية ضعيفة جدا، لماذا رجال النخبة والثقافة دائما من ذوي الياقات الزرقاء؟ نستخدم الثقافة هنا بمعنى الحالة الفكرية والأخلاقية والفنية في مجتمع ما، أو داخل حزب أو حركة أو فئة ما من المجتمع، لدينا ما يسمى أدب الطبقة العاملة، لدينا أفلام من ثلاثينيات القرن الماضي معروفة بأنها زرقاء، وروايات وموسيقى ومغنون كرّسوا حياتهم للوقوف في صف ذوي الياقات الزرقاء، لدى المثقف من ذوي الياقات الزرقاء تفانيا لا حدود له تجاه الإنسانية، ودائما لدى المثقف الأزرق الثقة والجرأة للكلام عن مشاكل المجتمع والأمراض التي يعاني منها، لديه دائما حالة من التدقيق النقدي للظواهر الاجتماعية، كان المثقفون من ذوي الياقات الزرقاء ضد الاستعمار، الذي تم تعريفه كمنطقة بعيدة يديرها الوطن الأم بإمكانيات محدودة، وضد منطق الاستعمار الذي يقول:الجغرافيا السياسية لا تسمح بالفراغ، ضد الإمبريالية في شكلها العنيف والهيمنة على الآخر، روسو على رأس من كانت لديهم الجرأة على هدم النظام القديم في أوروبا، وكانت لديه الثقة في قدرته على إعادة بناء هذا النظام من الأسفل وفق المبادئ التي ابتكرها هو، كان لدى روسو قلب أزرق، كان لديه حبا فريدا للإنسانية، كل النخب الزرقاء التي جاءت بعده كانت تتشبه به، وهو من خلق أسطورة الوحش النبيل والبريء، ما يميز المثقفين الثوريين من ذوي الياقات الزرقاء هو أنهم لا يتحدثون عن الثورة بسبب الحاجة المادية، بل بسبب

نوعية الحياة التي يعيشونها، والغريب أن أعظم من وقفوا إلى جانب ذوي الياقات الزرقاء كانوا من الطبقة البرجوازية.

الأرستقراطية يحددها الوضع القانوني الذي يجمع بين الحقوق المدنية والامتيازات القانونية، الطبقة العاملة يحددها ويرسم معالمها العمل اليدوي، البرجوازية ليست الأرستقراطية وليست الطبقة العاملة، ليس لهذه الطبقة محور تماسك وترسيمة نهائية، وهذا ما يشكك حتى في وجودها كطبقة فعلا، بدأت هذه الطبقة في الظهور في القرن الحادي عشر، البرجوازي هو شخص حر ولا يخضع للقانون الإقطاعي، في القرن السابع عشر أصبح البرجوازي هو الشخص الذي لا يعمل بيديه ولا هو رجل دين ولا نبيل ولديه وسائل مستقلة للعيش، في القرن الثامن عشر كانت البرجوازية مكوّنة من حرفيين وتجار وملاك صغار، بعد ذلك أصبحت مكوّنة من ذوي الياقات البيضاء من أصحاب المرتبات المتوسطة والوظائف المهمة، في القرن التاسع عشر ظهرت البرجوازية المتعلمة، وهذه الطبقة تهتم بالثقافة أكثر من الممتلكات، وأصبح هناك ما يسمى الثقافة البرجوازية، كانت بيوت البرجوازية مكان التحف والأعمال الفنية، وصالوناتهم مكان الأدب والحوار حول الثقافة، خلق هذا الاهتمام بالثقافة من قِبل هذه الطبقة إنسانا غامضا ومبهما بالنسبة للآخرين، فهو من ناحية مثالي جدا ومن ناحية أخرى دوني جدا، في فرنسا لم تكن هناك علاقة بين البرجوازية الثورية والرأسمالية، قبل الحرب العالمية الأولى لم يكن هناك ما يجمع الحرفيين في فرنسا، ولم يظهر تجمع لهم إلا بعد عام 1925م، بعد هذا التاريخ ظهرت الأيدي الحزينة بوضوح في المجتمع، أيدي قذرة بسبب العمل، لكنها فخورة بنفسها لأنها أيدي

ذكية وماهرة، لكن تطور الصناعة والقضاء على أصحاب المصانع والورش الصغيرة حوّل هؤلاء الحرفيين إلى عمال، ومع ذلك كانت الرأسمالية تختار العمال غير المهرة والنساء والأطفال الصغار، لقد شعرت الفئة المثقفة من البرجوازية بأن تطبيق الاكتشافات العلمية في مجال الصناعة في نهاية القرن التاسع عشر ساهم في زيادة قوة الرأسمالية وأن هذه الأخيرة تهاجم كرامة وحرية الإنسان، الرأسمالية هي عملية جني للأرباح لمجرد الربح والهدف الوحيد لهذه العملية هو الجشع، لقد آمنت البرجوازية بالعدالة والحرية والمساواة، وأن التغيير لا يحدث إلا إذا وقف البرجوازي بجانب العامل والمرأة بجانب الرجل، كان هناك إصرار من هؤلاء البرجوازيين على تثقيف الأمة، هكذا أصبح لديهم دور عام وجمعيات سياسية وثقافية ومدنية، ولهم أيضا حياتهم التي يصورها جين أوستن وشارلوت برونتي وتشارلز ديكنز في رواياتهم، في بريطانيا كان وجود الطبقة البرجوازية شبه معدوم، فهناك طبقة فقيرة جدا وطبقة غنية جدا، والطبقة الوسطى تكاد تكون غير مرئية، دائما ما يقال عن البرجوازيين أن قلوبهم على اليسار ومحافظهم على اليمين، وهذه محاولة لتسليط الضوء على التناقض الذي تعيشه هذه الطبقة، والحقيقة أن اقتصاد هذه الطبقة كان بمثابة أيديولوجيا لحماية الظروف الاجماعية القائمة في تلك الفترة، فقد كانت النظرية الاقتصادية البرجوازية تخوض صراعها مع الاقتصاد الإقطاعي، ولم تظهر قيمة الأيدي الحزينة إلا من خلال هذا الصراع، واليوم بعيدا عن الماركسيات المبتذلة فإن العالم الأكاديمي في مجال الاقتصاد الماركسي قد وجد في الاقتصاد البرجوازي الكثير من الحلول لمواجهة أزمة الإنتاج العامة ووصول الطبقة العاملة في العالم إلى أدنى مستوياتها.

كانت البرجوازية موجودة في معظم أرجاء أوروبا الغربية، حققت نجاحاتها ووجدت أسلوبها واخترعت سردها الخاص، لكنها عندما وصلت إلى السلطة فشلت وفقدت أسلوبها ونسقها، لهذا عندما واجهت البرجوازية نفسها عرفت حقيقة أنها أقوى في المجال الاقتصادي وقادرة على صياغة ثقافة عامة ولديها الإمكانيات لتأسيس عمل سياسي، لكنها فاشلة عندما تصل إلى السلطة، لن نجد تحليل لهذه المسائل وحقيقتها في كتب التاريخ أو الاقتصاد، بل نجدها في الأدب، فعندما ينسى التاريخ كل الاسئلة التي طرحت عليه سابقا، يتذكر أن الأدب هو ذاكرة كل الإجابات التي كتبت، يستعيد الماضي صوته مع أبسن وفلوبير وبلزاك، لقد وجدت البرجوازية صوتها في الرواية وهذا ما كان بمثابة مفاجأة كبيرة في تلك الفترة، السرد العظيم هو اختراع برجوازي، الفرق بين السرد ما قبل البرجوازية وما بعدها، هو أن السرد قبل البرجوازية كان سردا أخلاقيا، أما بعد البرجوازية فقد أصبح السرد ثقافيا، استبدلت البرجوازية التاريخ السياسي بسرد يتحدث عنها كمجموعة لها وظيفة اجتماعية، هذا ما فعله هيريت ستو وفريدريك دوجلاس مارك توين في أمريكا وديكنز في بريطانيا وفلوبير وبلزاك في فرنسا، ولم يتأخر الفن في تلك الفترة عن تقديم يد العون، في الرسم من غوستاف كوربيه إلى لويس داجير، من بول ديلاروش إلى ماثيو برادي، هنري أوساوا تانر، مونييه، بيرت موريسو، كاميل بيسارو، روبرت كوهير، أوغست رودان، في الموسيقى من جوزيبي فيردي إلى ريتشارد فاجنر، كل هؤلاء عرضوا الحياة اليومية في أعمالهم، من تكسير الأحجار إلى الإضراب وحتى قضاء يوم في بيت فقير أو حديقة ما، الفن جعل من الأيدي الحزينة

موضوعا له، وقد وجد هذا الموضوع في لوحات الفنانين أكبر مساحة قد يتحصل عليها، الخدم، الفلاحون، الحرفيون، العمال، الجنود، الفن الهولندي هو سرد كامل لحياة الأيدي الحزينة في تلك الفترة من القرن التاسع عشر، في حين كانت الأرستقراطية لا تخجل من نفسها، ظهر في سرد البورجوازية البطل الفقير والغامض، لا حظّ له من الوسامة ولامن الأصل النبيل، مواطن عادي، لا يختلف عن الإنسان الذي يمر بجانبك في الشارع، النثر في تلك الفترة كان سلاحا في وجه تصاعد الرأسمالية، النثر خلق توترا عاصفا بين اللغة والواقع، هذا التوتر منح اللغة القوة اللازمة لتتكيف مع الواقع، الثقافة لا تخرج علينا من البعد الضمني لأي نص سردي، بل من الإبداع والعمل والتغيير، كان الأدب والفن يساهمان في هذه الثقافة التي تخدم الأيدي الحزينة، والبرجوازية كانت الراعية لهذه الثقافة التي تنتقل مباشرة من النص إلى الممارسة، الرأسمالية لا تنتج مثل هذه الثقافة التي تخدم النضال من أجل التغيير الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، عملت بكل جهد على إنتاج ثقافة مصنعة خصيصا للاستهلاك، وأصبح هناك مصطلحات مثل الإنتاج الثقافي والتوزيع الثقافي، وهذا ما تحدث عنه نقاد مدرسة فرانكفورت بشكل واسع، لقد أصبح الإنسان في هذا العصر مُستقبِلا سلبيا للثقافة الراقية، لقد مزقت الرأسمالية شرعية وجود البرجوازية، لكنها أصدمت بما هو أعنف منها وهو الماركسية، هل وقفت البرجوازية إلى جانب الماركسية في حربها ضد الرأسمالية؟ عندما فشلت البرجوازية في أن تكون طبقة حاكمة تحول مثقفيها الكبار إلى دعم الماركسية لكن بطريقتهم التي أنتجت ماركسيات كثيرة، إن الوقوف عند الفصل بين العمل اليدوي وغير اليدوي غيّر

تاريخ العالم، بسبب هذا الفصل أصبح العداء بين طبقة العمل اليدوي أو ذوي الياقات الزرقاء والعمل غير اليدوي أو ذوي الياقات البيضاء واضحا، فالعمل غير اليدوي فيه كل المزايا والترقيات والمرتبات الضخمة، في حين العمل اليدوي لا يتحصل على شيء من ذلك، هذه الحدود المرسومة بدقة فرضت على كل طبقة أن تختار أحد الجانبين في الصراع، لكن ماذا عن الكتابة والرسم والفن بوجه عام؟ لم يقف المثقف البرجوازي إلى جانب الطبقة التي وجد نفسه فيها بحكم الولادة، كان انتماء هذا المثقف إلى طبقة الأيدي الحزينة أمر تفرضه عليه مبادئ البرجوزية نفسها، كانوا كتابا وشعراء وفنانين لديهم تصور للصالح العام، لقد شكلت الأخلاق البرجوازية قوى من المثقفين تتضامن مع الأيدي الحزينة في معارضتها للقوى الرأسمالية التي تضطهدها.

أفكر معكِ في مقولة:"الشعراء هم المشرعون غير المعترف بهم لهذا العالم"، في مجتمعاتنا المتخلفة، هذه الكلمات ليست أكثر من براعة لفظية أو تسلية غريبة، نجلس أنا وأنتِ في غرفة الشاي على الطريقة البرجوازية، أو ربما أبعث إليكِ برسالة كالتي كان يبعثها فلوبير إلى جورج صاند، رسائل فلوبير خالية من قيم البرجوازية، لكنها لا تشبه "رسائل من فوبرتال"التي كتبها أنجلز، رسائل فلوبير تشبه النكات الحزينة، كلماتها شاقة وتلهث لأنها كتبت قبل النوم بقليل، أو ربما نجلس مع ماركس وزوجته جيني في ساحة ليستر، ونكتب رسالة مع ماركس وأنجلز نناشد فيها الأحزاب في ألمانيا المساعدة بالمال لمنع الرفاق الذين قاتلوا في ساحة الشرف من التسول في شوارع لندن، نتسكع معا في شوارع سوهو، هذه الشوارع التي تشعر بالقلق والحزن الهادئ هي مكان الغضب ضد

العالم، تنظر جيني إلى يديكِ وتتذكر أن أول من قام بالعمل الحرفي هم الرهبان في ورش الأديرة المنسية، الراهب يقف وفي يده فرشاة قذرة أو إزميل أو قطعة خشب، ينظر إلى القصر الكبير القريب من الدير، يقول في نفسه:"الجنة بعيدة عن هذا القصر الجميل، الجنة موجودة هنا في هذا الجحيم"، تبتسم جيني بسبب التفكير في العمل على أنه كفارة أو عقاب على جريمة لم يرتكبها الإنسان، تم تصوير الكاتب والرسام في عصر البرجوازية على أنه كائن يعيش في غرفة قذرة لا ترى فيها إلا كوب من الحليب وقطعة خبز، العبقري يعمل وينتظر فقط الوقت المناسب للموت، ماركس ينظر إلى أصابعكِ وتذكر أن لحظات الألم عندما تتراكم يتم نسيانها تدريجيا، يجلس معنا بلزاك وماركس وأنجلز في مقهى صغير، جيني تبقى في الساحة مع الأولاد، بلزاك يخرج ورقة صغيرة ويكتب ملاحظة قد تكون في الكتاب القادم الذي يحمل اسم الكوميديا الإنسانية، ماركس يضحك من كلمات بلزاك عن أوسكار الذي يريد بأي طريقة أن يكون من الطبقة البرجوازية، المقهى لا يشبه غرفة الشاي في القصر الذي نظر إليه الراهب، أنظر إلى شعركِ القصير وأسمع أنجلز يقول لبلزاك:"لماذا تشبه نفسك بمؤرخ الجمارك وتكره كلمة روائي؟ "، العالم صغير جدا، كيف يمكن تصور أن الشركة التي قامت باحتكار النقل إلى أكثر المدن ازدحاما في فرنسا كان مقرها في شارع دي فوبورغ الذي يسكن فيه لوتريامون، القطار جعل بعض الحرف تختفي، وجعل حرفاً أخرى تعدل من نفسها لتواكب العصر، علينا أن نفهم معنى كلمة قسوة العصر على أنها تخفيف متعمد لقولنا قسوة الإنسان التي هاجمها لوتريامون، سوهو تشبه حجر الذاكرة الكبير، أو الخطوط في راحة يدكِ

الناعمة، كل شيء في سوهو يقول:"الثقافة مغامرة غير سارة، الثقافة سيئة السمعة"، لأن الثقافة هي بيت المؤسسة الثورية وذاكرة الإخفاقات المروعة، الثقافة هي القتال الفردي ضد قسوة العصر، يخرج بلزاك هاتفه النقال ويأخذ لنا جميعا صورة تذكارية، أنظر إلى الصورة الآن وأنتِ بجانبي، نتعلم الكثير من النظر إلى الوراء مع بروست، أنظر إلى صوركِ في ألبوم الصور الكبير، هذه الصورة بفستان السهرة الأسود، وهذه على الشاطئ في مدينة بعيدة، القبض على العالم المرئي أمر في غاية الصعوبة، لكن الصورة قد تفعل ما لم يفعله بروست في البحث عن الزمن الضائع، نحن نبحث عن أشياء أكبر في كل صورة، نبحث عن الحب، التسامح، العدالة، الخير، لا وجود لهذه الكلمات في صور الأقمار الصناعية، منذ القطار ونحن نغير طريقتنا في الرؤية، نغير طريقة حياتنا وسلوكنا اليومي، منذ القطار والياقات الزرقاء تبحث عن عالم يمكن القبض عليه أو احتجازه أو فهمه، نمشي ببطء شديد في انتظار ماركس الذي يشعر بالتعب، أنجلز يشعل سيجارته وينظر إلى بلزاك المنشغل بتسجيل ملاحظاته، في الصورة الكبيرة من زمن قديم جدا لا نجد الراهب ونظرته الحزينة، ولا عيون جيني المليئة بالدموع، ولا حتى رفاق ماركس الألمان يتسولون قطعة خبز، الكلمات وحدها تكشف عن مشهد همجي موجود خارج الصورة، الكتّاب والرسامون هم من يتكلم عن كل ما لا تذكره الصورة، يصور الإعلام المثقف كإنسان يركب حصانا ويلبس درعا حديديا ويخرج بحثا عن مغامرة، شخص مسكين دفن نفسه في قبر من الكتب، ملأ عقله بهراء مستحيل، لدرجة أن البعض في بداية القرن الماضي نظر إلى محو الأمية كدعوة للشيطان والانحلال، القراءة

والكتابة موضوع خطير، القراءة تدمير ذاتي للإنسان والمجتمع، القراءة تعني تحدي السلطة القائمة، لهذا عليك أن تكون جاهلا وفي أفضل الحالات حرفيا مع الراهب ذي النظرة الحزينة، ليس لك مكان في الصورة إلا مع ياقتك الزرقاء الجميلة، القراءة تهدد الهرمية، تهدد وضع السيد والعبد، هناك من يقرأ لتحسين وضعه الاجتماعي وهذا خطر أكيد، لكن الخطر الأكبر هو من يقرأ ليصلح العالم، لهذا يجب أن يكون المثقف معتوها، أنجلز ينظر إلى حقيبتكِ، ينظر إلى طلاء أظافركِ الأسود بكل رقة، يفكر في مانشيستر، في الجبال الهاربة والشلالات الصامتة، يفكر في إزميل الراهب وهو يضرب حجر الذاكرة الكبير، يفكر في القصر الذي يعيش فيه والمفارقة أنه هو نفس القصر الذي نظر إليه الراهب بحزن.

عبر التاريخ كانت هناك حركات اجتماعية تبحث عن العدالة، دائما ما كان هناك حلم مشوش، حلم ينتهي فيه الفقر والظلم، فيه صرخة تشبه صرخة البابا في لوحة فرانسيس بيكون، صرخة ضد الأغنياء والظلم الاجتماعي، حلم فيه عالم جديد خالٍ من وباء الرأسمالية، عالم يعيش فيه الإنسان دون حاجة للدفاع عن نفسه ضد التكيف مع الجوع والمرض، عبر التاريخ كان هناك مدافعون عن الفقراء، اللصوص وقطاع الطرق هم أول احتجاج اجتماعي، عروة بن الورد في الجزيرة العربية، روبن هود في غابات إنجلترا، دييغو كورينتس في الأندلس، يانوسيك في بولندا، هذا هو أقدم أشكال التمرد الاجتماعي، والمجتمع لا ينظر إليهم كمجرمين، الدولة تنظر إليهم كمطلوبين وبموتهم تنتهي الأسطورة، في العصر الحديث أصبح للتمرد شكلا آخر تماما، وهو رفض الأشكال التقليدية

للحياة الفكرية والسياسية، لقد أصبح روبن هود طبقة كاملة تكافح من أجل حقوقها، في الثورة الفرنسية سقطت الطبقة الأرستقراطية أمام الطبقة البرجوازية، لكن البرجوازية كانت طبقة محيرة، البرجوازي لا هو الإقطاعي ولا هو العامل، ما يحدد الإقطاعي هو الوضع القانوني الذي يجمع بين الحقوق المدنية والامتيازات القانونية، ما يحدد العامل هو علاقته بالعمل اليدوي، عدم وجود ما يحدد الطبقة البرجوازية هو ما يجعل وجودها كطبقة أمر مشكوكا فيه، تمارس الطبقة البرجوازية أعمالا تجارية صغيرة، وتتميز أعمال هذه الطبقة عن الطبقة الرأسمالية بأنها ذات رأس مال محدود جدا، وهذا ما جعل استخدامها للعمالة محدودا وفيه شيء من الكرامة والعدالة، وعادة ما يوصف البرجوازي بأنه كائن غامض يعيش التناقض بين صراعه مع الأرستقراطية من أجل العدالة وهدم مفهوم هذه العدالة في الواقع، بين حب التملك والزهد، أكثر ما ميز هذه الطبقة تاريخيا هو انحيازها للثقافة بشكل كامل، وأكبر عيوبها هو فشلها في أن تجد معالم واضحة تحددها، بالمقابل كانت طبقة الأيدي الحزينة تعاني الاستغلال والتغريب والإيذاء، الطبقة العاملة تضم كل من يعمل بيديه ويعتمد كليا على الأجر الذي يتحصل عليه من هذا العمل، هذه الطبقة بعيدة عن الفردية في تفكيرها، وما يجمعها اليوم هو تاريخ النضال المشترك ضد الرأسمالية وعنف رأس المال والهيمنة، أهم ما يميز الرأسمالية هو الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج، والربح من خلال إشباع حاجات الإنسان الضرورية والكمالية، وخلق حاجات جديدة لتصنيع منتجات جديدة، هدفها خلق مستهلك يعيش فقط من أجل امتلاك الأشياء من حوله، نجح الاقتصاد السياسي البرجوازي في وضع نهاية للإقطاع،

لكنه فشل تماما أمام الرأسمالية الصاعدة بقوة، البرجوازية تعتبر نفسها طبقة تقدمية من ناحية، ومن ناحية أخرى وجدت نفسها منحازة بطريقة ما للرأسمالية، في لحظة ما من خيبة الأمل وانتصار رأس المال المتزايد وجدت البرجوازية نفسها مرغمة على قبول سلطة رأس المال، بعد ذلك حدثت تغييرات كبيرة أهمها دمج الاقتصاد البرجوازي في الماركسية، لكن التحول الأهم هو تمرد الكثير من المثقفين البرجوازيين على طبقتهم، وأصبح المثقف البرجوازي هو روبن هود أو عروة بن الورد العصر الحديث، وقف الكثير من هؤلاء المثقفين إلى جانب الأيدي الحزينة في صراعها مع الرأسمالية، وعلى رأس هؤلاء المثقفين البرجوازيين فريدريك أنجلز.

ولد فريدريك أنجلز الساعة التاسعة مساء يوم 28 نوفمبر 1828م، العائلة كان لديها مطحنة كبيرة في بارمن التي ولد فيها وعاش فيها فترة المراهقة، أجداد أنجلز أغنياء وحققوا نجاحا كبيرا في مجال الصناعة، وخاصة صناعة الغزل والنسيج التي تأسست على طواحين يحركها الماء، جده الأكبر يوهان جاسبر طور عمله في بدايات الثورة الصناعية وقام بأعمال خيرية كثيرة، من هذه الأعمال تأسيس مدرسة وبناء مساكن للعمال وفي مجاعة عام 1816م كان يوزع الطعام على الناس، كانت عائلة أنجلز متدينة جدا، بل يمكن القول أن أنجلز نشأ في بيئة متطرفة دينيا، فقد رفضت العائلة الأفكار الفرنسية أثناء حكم نابليون لبروسيا، الليبرالية كانت تجد مقاومة شديدة من قبل رجال الدين والمتعصبين، وأفكار مثل العقلانية والديمقراطية والجمهورية لم يكن لها مكان في عقول رجال الدين والعائلات المتشددة والمتمسكة بعاداتها وتقاليدها القديمة، كانت المنطقة تعيش

في مستنقع الرجعية والجمود الفكري، لكن أم فريدريك أنجلز إليزبث أنجلز كانت أكثر تحررا من زوجها، وتعلم منها أنجلز حب الأدب والمسرح، لم يعاني أنجلز أي مشاكل في طفولته، لا في البيت ولا في المدرسة، عاش محميا بحب والديه واخوته في بيت على أحد روافد الضفة اليمنى لنهر الراين وسط ما يشبه المجمع السكني الخاص بالعائلة، كان المنزل من أربع طوابق وتحيط به منازل موظفين وعمال شركة ألعائلة، قدم جد أنجلز لعماله البيوت والمدارس والحدائق وكل ما يحتاجونه، هذه الامور جعلت للعائلة بالاضافة للمكانة الاقتصادية مكانة الاجتماعية، جده يوهان كان مستشار البلدية ومؤسس الكنيسة البروتستانتية، ورث والد أنجلز كل شيء ودخل في شراكة مع اثنين من عائلة إرمين وهما بيتر وجودفري وأصبحت الشركة تسمى إرمين وأنجلز، كانت الشركة عبارة عن مصنع لغزل القطن في ألمانيا، ومصانع لتصنيع خيوط الخياطة في مانشيستر، عاش أنجلز وسط هذا المزيج الغريب من الحياة الريفية والصناعية في الوقت نفسه، الحقول الخضراء والغابات إلى جانب رافد النهر الملوث بكل أنواع القاذورات، مقاطعة بارمن تحولت إلى مكان صناعي تشم فيها رائحة الورش الكريهة وكل شيء فيها ملطخ باللون الأحمر المشرق، سحب الدخان وآثار الفقر موجودة في كل زاوية، حتى سن الرابعة عشرة كان أنجلز يعيش حياة بلا مفاجآت وفي المدرسة كان طالبا عاديا جدا، إلى جانب الكتاب المقدس كان يدرس الأدب والتاريخ واللغات، لكن بعد هذه السن بدأت تظهر عليه علامات بروز الشخصية المستقلة وحب العزلة، كانت عائلة أنجلز تنظر إلى مصلحتها حتى في الأمور الدينية، ولا تضيع الوقت أو الجهد إلا على ما يوسع

نشاطها الاقتصادي وسلطتها الاجتماعية، لهذا تم رفض مظاهر حرية التفكير في المكان الذي يعيش فيه، ورفض كل ما يمكن اعتباره مضيعة للوقت والمال، كان التحالف بين السلطة السياسية والكنيسة قوي جدا، وقبض هذا التحالف بيد من حديد على كل مظاهر الحياة اليومية.

أظهر أنجلز في المدرسة اهتماما خاصا باللغات، وعرف الجميع أنه موهوب في هذا المجال الذي لم يتوقف عن تطويره إلى نهاية حياته، في سن السابعة عشرة كان يتكلم اللاتينية واليونانية القديمة والفرنسية، كما أنه لم يخفِ ميوله الأدبية وذوقه الأدبي الرفيع، كتب قصائد باللغة اليونانية القديمة، واهتم بالأدب الوطني الألماني واللغة الألمانية الكلاسيكية، وفي هذه الفترة بالذات بدأ أنجلز في الاهتمام بالتنوير والحياة خارج إطار العائلة والقرية، وقد ساهمت أمه ووالدها في ثقافته بشكل كبير، عائلة إليز فكرية وليس لها علاقة بالتجارة، كان جده يحدثه عن الأساطير الإغريقية وأمه تزوده بدواوين غوته المرفوض في دوائر بيتهم في مدينة بارمن، وهذا ما كان يغضب والده في كثير من الأحيان، فقد نبه إليز في أكثر من رسالة إلى اهتمامات فريدريك الخطيرة، عندما وجد في غرفته كتاب عن فرسان القرن الثالث عشر غضب وأشار إلى ذلك في رسالة إلى زوجته، كان والد فريدريك أنجلز يسافر كثيرا، وفي رسائل كثيرة أعرب الوالد عن قلقه من تصرفات فريدريك، في خريف عام 1837م بدأت حياة أنجلز المهنية في شركة إرمين وأنجلز، بعدها بعام واحد تم إرساله إلى مدينة بريمن، في هذه المدينة التجارية ذات الميناء العالمي عرف أنجلز جو المدينة الكبيرة، خرج من الحدود الضيقة للأسرة، وعادات وتقاليد الضواحي الصغيرة، كان وحده بعيدا عن

البيت المتعطش للمال والتطرف الديني، كانت أوروبا تعيد النظر في عاداتها وتقاليدها واللغة والثقافة، خاصة في فرنسا وإنجلترا، وأنجلز كان متابعا لكل ذلك في بريمن، اكتسبت المعرفة أهمية كبيرة، والرومانسية دفعت الثقافة في طريق الرغبة والعاطفة والخيال، الرومانسية الألمانية كانت هي الأقوى في أوروبا مع هيردير وهمان وغوته وشيللر ونوفاليس والاخوة شليغل، وبعد هزيمة نابليون في واترلو اجتاح ألمانيا شعور بالحاجة إلى التطهر من التأثير الثقافي الفرنسي، وشدد الجميع على الروح العامية للثقافة الألمانية والرفع من حدة المشاعر الوطنية، لقد رفعت فكرة هيردر عن الأمة كل الأفكار في ألمانيا إلى أفق عاطفية جديدة، عاش فريدريك أنجلز هذه المشاعر الوطنية، وكتب قصائد يتغنى فيها بالماضي الجرماني، وهذا ما جعل والده يسحبه تدريجيا من الدراسة ليمارس التجارة، والده يحاول بكل طريقة إبعاده عن الأفكار والنشاطات المشكوك فيها، وفي النهاية أخذه معه في رحلة عمل في جميع أنحاء إنجلترا لترتيب بيع الحرير الخام، في طريق العودة تركه في بريمن لحضور دورة في التجارة الدولية، وفيها وجد الانسجام التام مع نفسه كشاب وطني، كانت شخصيته بعيدا عن الأب الصارم تظهر بوضوح في مراسلاته مع إخوته، ثرثار، يحب الضحك، ولديه روح دعابة خبيثة، ويحب الحياة بطريقة بسيطة، عمل في بريمن في مكتب التبادل التجاري، وفي مكتبه يحتفظ دائما بزجاجة بيرة وراء الموقد، وراء الخزانة، في درج المكتب، في كل مكان توجد زجاجة بيرة، زار كل مكتبات بريمن، تعلم الرقص، ذهب للسباحة وركوب الخيل بشكل منتظم، وتعلم المبارزة للدفاع عن النفس والشرف والوطن، كان الشاب فريدريك أنجلز طويل القامة، جذاب، سريع

الحركة، بذيء ولا يهتم بمنظره كثيرا، وجد فريدريك في بريمن مهربا من شعوره بالذنب، كان فريدريك أنجلز يكره مصانع والده، وفي كثير من الأحيان يلمح إلى الكارثة التي جلبها المصنع إلى حياة الناس، الاستغلال والمعاناة والحياة البائسة هي نتيجة ظهور المصنع في أوروبا، تم توظيف الإناث والأطفال بشكل غير مسبوق، وتم تخفيض أجور الرجال، كان الخراب الذي تسببت فيه الآلات وصل إلى الفلاحين والحرفيين، وفريدريك أنجلز كان ابن عائلة تزيد من حجم الخراب بشكل يومي.

ظهرت أول كتابات فريدريك أنجلز في دورية غوتسكو "تيليجراف ألمانيا"عام 1839م، في هذا الوقت كانت لدى فريدريك اتصالات مع الحركة الأدبية لشباب ألمانيا، كانت هذه الكتابات عبارة عن "رسائل من فوبرتال"، فريدريك لم يتجاوز الثامنة عشرة عندما كتب هذه الرسائل، وهي في حقيقة الأمر تصفية لحساباته مع جشع العائلة وتطرفها الديني واستغلالها للعمال، كان كل همه في هذه المقالات فضح ممارسات التعصب والنفاق والحالة الظلامية التي تعيشها بارمن وما حولها، في الرسائل وصف ظروف المعيشة التي يعاني منها العمال، والتلوث الذي عرفته المنطقة بسبب المصانع المكدسة فيها، الناس في المنطقة يتنفسون الدخان والغبار، يعيشون حالة من الإحباط وإدمان الكحول، لم تخلُ الرسائل من الحديث عن الطبيعة والعمارة وأن المنطقة تعيش بلا ذوق أو أي مظهر من مظاهر المدنية والتحضر، تحدث في الرسائل عن ضمير الأغنياء المرن، وكيف يستخدم هؤلاء الدين لاستغلال الناس وكمورد من موارد الربح، نشر فريدريك أنجلز هذه الرسائل باسم مستعار هو س.أوزوالد ولم تكشف الدورية

عن هويته، بعدها استخدم اسم فريدريك أوزوالد، فتحول أوزوالد إلى لغز محير، يرى البعض أنه كان متأثرا جدا بالملحن الشعبي أوزوالد فون فولكنشتاين ولهذا اختار اسمه، وبحلول عام 1841م كان أزوالد مشهورا ولديه قراء وأعداء كثر، في فترة ما كان يفكر في كتابة الرواية والشعر وعرض الكتب المهمة، في هذه الفترة كانت حركة الهيغليين الشباب تسيطر على الجامعات رغم انقسامات الحركة الداخلية، بينما حركة شباب ألمانيا تميل إلى التجارة والعالمية وتهتم بالطبيعة والسفر والتراث، كتب فريدريك أنجلز مقالات عن هذا الانقسام، ونشر الكثير من المقالات التي جعلته واحدا من أفضل كتاب المقالة النقدية في العصر الحديث، لم يكن فريدريك أنجلز يكتب نفسه كما فعل ليريس، فريدريك أوزوالد هو من كان يكتب نفسه مثل ليريس، وفريدريك أنجلز كان ذاكرة أوزوالد فقط، كيف عاش فريدريك أنجلز هذا الانقسام الرهيب بين الذات والأنا؟ كيف تغلب على كل الدفاعات العقلية لوضعه الاجتماعي كفرد من الطبقة البرجوازية؟ عاش فريدريك إنجلز هذا النفي والتناقض في شخصية أوزوالد، شخصية المثقف والكاتب الثوري، واختار الانحياز للأيدي الحزينة، ثار على كل تراثه العائلي، وثار على كل تراث كهنة الرومانسية ؛ لأنهم هم أنفسهم أصحاب الهدوء السياسي الهزيل، لم يعرف فريدريك أوزوالد لحظة الهدوء إذا تعلق الأمر بالحرية الثقافية والفكرية، ورفض بشدة كل ما يتعلق بالحنين للماضي، في عام 1840م فك فريدريك أنجلز كل ارتباط له بالشباب الألمان وارتبط بالشباب الهيغليين، لقد وجد في القومية التقدمية لدى الهيغليين ما يبحث عنه، التفكير في ألمانيا الحديثة كان يسيطر عليه بالكامل، وأوزوالد كان

يسير في هذا الاتجاه في كتاباته، لكنه عانى من صعوبة التوفيق بين ليبرالية التنوير والقومية الألمانية التي أصبحت رجعية ومحافظة مع الوقت، واختار الدفاع عن الديمقراطية والدستورية الفرنسية التي ينظر إليها المحافظون كبضاعة أجنبية لا يمكن استخدامها في ألمانيا، في هذه الفترة كان متأثرا بشيلي وبروح التمرد لديه، خاصة في كتاب شيلي "نشيد الحرية"، وكلما زادت الأحداث تطورا في فرنسا كانت كتابات أوزوالد تزيد حدتها وثوريتها، كان فريدريك أنجلز معجبا بحياة البدو والمتوحش البريء، ومدح هذه الوحشية في أول أعماله، ومع الوقت تحوّل هو نفسه إلى برجوازي بريء يحلم بالاشتراكية والعدالة ويدافع بشراسة عن الأيدي الحزينة، في بريمن كان مع الياقات الزرقاء، وفي بارمن كان يشعر باستفزاز الياقات البيضاء، فريدريك أوزوالد يعيش في بريمن، وفريدريك أنجلز يعيش في بارمن.

كان مستقبل فريدريك أنجلز مفتوحاً على كل الخيارات، شاب في العشرين من العمر قد اكتسب بعض الخبرة في صناعة الغزل والنسيج، يكتب في أكبر الصحف وكل مقالاته مثيرة للجدل وبعضها حاز على شهرة واسعة، لكن والده كان خائفا من الأفكار التي التقطها ابنه في بريمن، وهذا الخوف وضع أمامه بعض الخيارات للفترة القادمة التي لها علاقة بمستقبل فريدريك، منها الذهاب إلى الخدمة العسكرية أو البقاء في البيت لفترة بعيدا عن بريمن وربما السفر في رحلات تشغله عن الأفكار الخطيرة، مع الوقت كان فريدريك قد طور الكيفية التي يخفي بها أوزوالد في البيت، كان يتحوّل إلى رجل أعمال فجأة حتى لا يثير أي شكوك حوله، في رسالة من هذه الفترة لأخته ماري ذكر أنه في بارمن يقرأ

بعض الكتب عن إيطاليا استعدادا للسفر إليها مع والده، ويخرج مع بعض الأصدقاء للمبارزة، بارمن لم تتغيرهي نفس المكان القديم، سلطة الوالد والأفكار الرجعية والتخلف الواضح في جميع مناحي الحياة اليومية، وبالمقارنة مع بريمن تظهر كمكان قمعي ممل، في أوائل الصيف ذهب إلى ميلان وعاد إلى نفس الروتين السابق في بارمن، وفي سبتمبر كان عليه التوجه إلى الخدمة العسكرية وأصبح متطوعا في كتيبة المدفعية البروسية لمدة عام، وبمحض الصدفة تم نقله إلى برلين وفيها كثف مشاركته السياسية واهتم بدراسة الفلسفة، كانت برلين معقل الشباب الهيجليين ومعظم هؤلاء الشباب درسوا الفلسفة في جامعة برلين، منهم برونو وإدجار باور وفيورباخ وسيسكوفسكي وشتيرنر وماركس وفريدريك أنجلز، ومعظمهم من عائلات غنية جدا أو من الطبقة المتوسطة، لم يعمل أي واحد من هؤلاء في حقل التدريس الذي كانوا يرغبون فيه بشدة، فقد أغلقت الجامعات أبوابها أمامهم وانتهى بهم الأمر معزولين عن المجتمع، كارل ماركس ترك دراسة القانون في جامعة برلين في مارس عام 1841م، واتجه مباشرة للفلسفة تاركا رغبة العائلة جانبا، لقد وصل فريدريك إلى مكان كان ماركس مشهورا فيه جدا، من خلال نقاشاته وأفكاره وشهرته كقارئ للكلاسيكيات، وأيضا شهرته بسبب سجنه في بون بتهمة زعزعة النظام، لكن ماركس لم يكن في برلين عندما وصل فريدريك إليها، ماركس لم يكن يخرج من المنزل في تيرير مشغولا بأطروحة الدكتوراة في الفلسفة الكلاسيكية، وصل فريدريك إلى برلين وقد نشر سبعة وثلاثين مقالا، في حين لم يهتم ماركس بالصحافة إلا بسبب المعاناة المادية وبعد رفضه من قِبل الأوساط

الأكاديمية الرجعية، بسبب ظروفه المادية وافق على أن يكون محررا في كولونيا نهاية عام 1842م، فريديرك أنجلز وصل إلى برلين ولديه مفهوم أكثر وضوحا وجذرية للعمل السياسي في حين ماركس كان مهتما أكثر بالفلسفة، في خضم الجدل الذي دار بين فكر هيجل وفكر شيلنغ كتب أوزوالد أول مقال فلسفي وهو "شيلنغ عن هيجل"، كواحد من الشباب الهيجليين، كان أوزوالد مدافعا عن هيغل في هذه المقالة، سخر من تحدي شيلنغ الحي لهيغل الميت، وذكر فيها أن شيلنغ نفسه ميت منذ زمن بعيد، تحول فريدريك أنجلز إلى أحد المدافعين عن أفكار الشباب الهيجليين، وأحد أبطال هذه الحركة، أصبحت مقالات فريدريك تثير الرعب في الصحافة المحافظة، كانت حقيقة شخصية أوزوالد قد أصبحت معروفة للدائرة الداخلية من الشباب الهيجليين، لم يبقَ فريدريك في الثكنات العسكرية سوى أسابيع قليلة، بعدها كانت له غرفته الخاصة كضابط غير مكلف، هذا ما منحه وقتاً للكتابة والعمل الصحفي، تعاطف فريدريك مع سياسة الفعل والعمل ثوري، وهذا ما جعل شخصيته السياسية تظهر بوضوح في برلين، في حين ماركس – وهذه مفارقة عجيبة– قد شغل نفسه بهموم فلسفية ونظرية بعيدة بعض الشيء عن سياسة الفعل والعمل الثوري.

في نهاية القرن السابع عشر وتحديدا في صالون لويس الثالث عشر رسم الفنان أمبرويز دوبويس لوحات مستوحاة من "حكاية الأثيوبي"التي كتبها إليودورو دي أميسا، الحكاية مكونة من عشر لوحات، كل خمس في غرفة، كل جدار تغطيه لوحة والسقف أيضا له لوحة تغطيه، ولكي تتابع القصة عليك أن تدور في كل أرجاء الغرفة وتنظر إلى السقف، الحكاية تتكلم عن الحب بين

تيجين وكاركليا والعوائق التي تقف في طريق هذا الحب، منظر العاشقيْنِ وهما في يد قُطاع الطرق، يشبه تماما منظر ماركس وجيني في ساحة ليستر، نفسها رومانسية الحب، في هذا المنظر، الفقر هو العائق في طريق الحب، في شارع دين يوجد منزل مكتوب على بابه :"هنا عاش كارل ماركس"، كانت الأيام في هذا المنزل هي أسوأ أيام في حياة جين، عاشت فيه الفقر، الجوع، موت ثلاثة أطفال بسبب الأمراض، والديون التي لا تنتهي، كان صاحب البيت شخصا إرلنديا يدعى كافانو، استأجر ماركس منه غرفتين في العلية باثنين وعشرين جنيها إسترلينيا في السنة، السنوات في هذا البيت الصغير كانت تمثل الحرمان والعذاب وخيبات الأمل، كانت جيني مثلكِ الآن جميلة ومشعة، ومحاطة برجال يريدون الزواج بها، لكنها اختارت ماركس الجامح والمتمرد، بلزاك نظر إليك وقال:"هذا هو الحب الذي كنا نتحدث عنه في رواياتنا"، أنتِ بجانب جيني وفم العالم مليء بالكلمات السرية، الراهب يصعد المنحدر القريب من القصر، وأنتِ تضعين يدكِ على كتفي كأنها لحظة ذهول، ماركس يسير في شوارع سوهو مثل وحش خائف، أنجلز يتكلم عن هيردر الذي يريد دمج ألمانيا اللوثرية في أوروبا الثورات، جيني تنظر إلى الأطفال النائمين بعضهم فوق بعض في الغرفة وتقول:"النضال هو علاج الحزن"، بلزاك يسجل بسرعة هذه الكلمات وهو يقول:"لم تكن جيني تبحث عن مأوى، بل فكرة ماركس عن رأس المال هي من يبحث عن المأوى"، أحب هذه النظرة في عينيكِ، أحب هذا الهدوء الذي يتغلب على كل تناقضاتنا الجميلة، نظرتكِ التي تغير العالم بسهولة، في عيونك العالم لا يظهر كساحة معركة كبيرة، الراهب يصعد المنحدر وهو يقرأ عظة كتبها

للمضطهدين، وعندما نزل من المنحدر فكر في الكتابة القسرية والزيف والكذب، كان القصر يشبه الرذائل التي كتب عنها في العظة المزيفة، بلزاك يكتب عن انتصار الثورة الفرنسية وانتصار الفردية الرومانسية وأيضا عن هزيمة الإنسان، وهزيمة الأشباح التي تسكن الأديرة والقلاع القديمة، أنجلز يحاول إنقاذ الأساطير الجرمانية القديمة، جيني تحاول إنقاذ الحب الذي يقاتل خصومه، عليها أن تنسى القصة الكاملة من كلمة في منتصف الطريق، أنا وأنتِ نفتح الطريق لتيجين وكاركليا في اللوحة، صالون لويس الثالث عشر لا يشبه بيت ماركس، في بيت ماركس يتم تقويض اليأس، في قصر لويس الثالث عشر يتم تقيؤ الحلم، يحرك الراهب يديه ليبعد العالم عنه، لن يهتم بمن يعيش أو يموت تحت سقف القصر، سيفكر فقط في الهدف الثابت للتاريخ، أنجلز شاعر يحمل مفاتيح المدينة، وأنتِ بيدكِ مفاتيح الدير، الدير الذي بناه الحرفيون بحجر حضارة الأزتيك، في يدكِ ألمس الحقل الخصب للرؤية، في هذا الحقل وفي وقت مبكر من الحياة نظرت إليكِ أول مرة، قبل أن يطرد أنجلز الأرواح السيئة من بارمن، قبل أن يفكر ماركس في رفع الفكر إلى رتبة العدالة، نظرت إليكِ تلك النظرة لكي يخرج العالم من الظلام والعمى إلى النور، أنجلز يشرب البيرة ويحاول أن يشرح لبلزاك كيف تولد المعرفة من غموض التواضع، جيني تنظر إليك معي وتنسى القمة والهاوية، تنسى الظلام والنور، الراهب يصعد المنحدر مرة أخرى فقد قرر كتابة عظة عنيفة على طريقة هوميروس، نزل الراهب من أعلى المنحدر وقد قرر أن يرسم معكِ لوحات عن الحب، لوحات كبيرة بحجم جدران الدير، وبحجم الحزن في عيون جيني المسكينة.

كان للقاء فريدريك أنجلز مع موسى هيس في صحيفة راينيش تسايتونج في أكتوبر عام 1842م تأثيرٌ حاسم ؛ فبعد هذا اللقاء أصبح فريدريك في صف الأيدي الحزينة بشكل نهائي، هيس كان قد ترك الهيجليين الشباب بسبب سخريته من فلسفة هيجل المثالية، كان يصفها بأنها هزلية ولا نهاية لها وطالب بأن يتم تجميع الفكر والعمل، وهو صاحب المقولة المشهورة:"لقد آن لفلسفة الروح أن تصبح فلسفة العمل"، المفارقة أن ماركس كان محررا في هذه الصحيفة بالذات وقد هددت الحكومة بإغلاق الصحيفة إذا لم يخرج ماركس منها، كان ماركس متهورا في مقالاته، ويضرب عرض الحائط بكل إجراءات الرقابة المشددة على الصحافة، ولم يجد ماركس بعد هذا التهديد من حل إلا الاستقالة والذهاب إلى فرنسا، فريدريك أنجلز بعد مقابلة هيس رجع إلى بارمن استعدادا للسفر إلى مانشيستر للعمل في شركة الأسرة هناك، وقد أراد والده إبعاده عن الهيجليين الشباب والحماس الفكري والسياسي، في الطريق إلى مانشيستر توقف فريدريك أنجلز في كولونيا لزيارة صحيفة راينيش تسايتونج واجتمع مع محررها كارل ماركس في 16 نوفمبر 1842م، كان هذا اللقاء الأول لتاريخ طويل من النضال المشترك الذي استمر لعقود، في مانشيستر كان العالم الصناعي قد وصل إلى مراحل متقدمة جدا، والعداء بين البرجوازية والأيدي الحزينة أيضا وصل إلى مراحل متقدمة جدا، كان الانقسام واضحا ولا رجعة فيه، كتب فريدريك أنجلز في مانشيستر واحدة من أعظم المقالات عن يوميات العمال في ذلك الوقت، المقال بعنوان "حالة الطبقة العاملة في إنجلترا"، كان يتجول في أحياء الأيدي الحزينة في لندن وليدز ومانشيستر ويرى بعينه المعاناة والجوع والفقر، عرف في

مانشيستر مقدار الكارثة الذي تعيشها الإنسانية بسبب الثورة الصناعية، وفي مانشيستر عرف الحب، لقد أحب أنجلز البرجوازي الثوري فتاة إيرلندية من الطبقة العاملة تدعى ماري بيرنز، وبعد اكتشاف العائلة لهذه العلاقة عن طريق رسالة من ماري إلى أنجلز تم رفض حتى مجرد نقاش الموضوع، وقد تزوجها فريدريك بعد كل شيء رغم تهديده بحرمانه من ميراث العائلة، مثل هذا الزواج الذي يقفز فوق كل الطبقات كان محظورا ومعاقبا في كل مكان، لكن فريدريك كان يعشق ماري ولا يهتم بكل ما يقال من حوله وحتى حينما منع من حضور التجمعات في الأماكن العامة إذا كانت ماري معه، سخر من الأمر وابتعد عن الجميع، كان أنجلز عاشقا للأيدي الحزينة، ينظر إلى يد ماري ويقبلها، ويشعر بأن العالم يقف ضد كل هذا الجمال بسبب جنونه وغبائه، قال الفيلسوف كانت:"الإنسان حيوان يعمل"، قال فرنكلين:"الإنسان حيوان صانع أدوات"، قال ماركس:"الإنسان حيوان تاريخي"، كان فريدريك أنجلز ينظر إلى يدي ماري ويفكر في السبب الذي يتوف عنده الإنسان أي إنسان عن أن يكون إنسانا ويظهر كشيء آخر، ولم يجد سبباً إلا الطمع وحب السلطة والمال، كان في حرب مع كل أفكاره الهيغلية السابقة، وعرف أنْ ليس وعي الإنسان ما يحدد شكل وجوده، بل وضعه المادي هو ما يحدد شكل وعيه، إن الظروف المادية التي يعيش فيها الشخص ليست ظروفاً سطحية، إنها الظروف التي تخلق الشخصية، وأنا عندما أنظر إلى يديكِ أفهم أن الأيدي الحزينة تشمل أيدي الفنانين والكتاب، تشمل قلوبهم الزرقاء الضعيفة تجاه الحب، قلوبهم زرقاء بلون معطف أنجلز ومعطف ماركس المشهور جدا، عندما أنظر إلى يديكِ الملطخة بالألوان أشعر

بالعاطفة والدهشة والانجذاب لجمال الإنسانية، الجمال الذي يتراجع في كل لحظة أمام بشاعة إنسان يتغذى من ألم شخص آخر، عندما أشعر برقتكِ التي تخفينها وسط تراكم الحماس والمعارك المؤجلة، أبكي مع الراهب في أسفل المنحدر، وأكتب مع بلزاك التراجيديا الإنسانية، يديكِ الحزينة ترسم تشوه العالم الذي يكسر الروح وهو يسير بها إلى نهايتها، لا أحد يعرف رقتكِ المدفونة وسط أوراق أنجلز وفي عيون ماري بيرنز، وفي دموع أطفال جيني المبتسمة دائما، مدفونة هناك في عقل العالم الذي لا يعرف ما إذا كان يسير إلى الأسوأ أم إلى الأفضل، جمال يديكِ ليس سوى تكفير عن كل جرائم الإنسان الذي اكتشف فجأة موهبة الظلم، يداكِ دير أتعلم فيه كل لحظة حرفة الحب.

كانت باريس عاصمة السياسة في العالم، ليس هناك ثورة إلا إذا كانت مشبعة بروح فرنسية، مشبعة بلوحات الفنانين وكلمات الفلاسفة وخيال الكتّاب، لهذا كان لقاء أنجلز ماركس الثاني في باريس أمر طبيعي، في مقهى دي لا ريجينس الذي جلس فيه فولتير وبنيامين فرانكلين ولويس نابليون هو مكان لقاء أنجلز مع ماركس لتغيير مستقبل العالم، الكثيرون يعتقدون أن أنجلز كان تابعا لماركس، لكن الحقيقة هي غير ذلك تماما، لقد كان أنجلز وراء تصفية ماركس حساباته مع الضمير الفلسفي السابق، ومن أنجلز عرف ماركس أنه لكي تفهم التجربة الإنسانية لابد من دراسة المعايير الاجتماعية التي تجعلها ممكنة، كان الشباب الهيغليين يعتقدون أنهم قادرون على تغيير حياة الناس إلى الأفضل من خلال تغيير أفكارهم، لكن ماركس وأنجلز هما من اكتشف أن تغيير حياة الناس لا يتم إلا إذا غيرنا ظروفهم المادية، كان لدى أنجلز إصرار

عميق على فهم الواقع، وكان لدى ماركس إصرار عميق على تغييره، أنجلز جاء بماركس من عالم الفلسفة التي لا إرادة لها، إلى عالم تمتلك فيه الفلسفة الإرادة والفعل، أنجلز هو من جاء بماركس إلى عالم السياسة والاقتصاد، كان لمقالة "حالة الطبقة العاملة في إنجلترا" تأثيرٌ كبير على ماركس، شعر ماركس أنه كان يطرح الأسئلة غير الصالحة للتعامل مع الواقع، وقطع هو وأنجلز كل علاقة لهما بالشباب الهيغليين والفلسفة الألمانية، وتم قطع الصلة بهيغل وفيورباخ، وبدل تضييع الوقت في اجترار الفلسفة التي لا تطمح سوى إلى تأويل العالم تم اختراع فلسفة لتغيير العالم، أنجلز عرف أن ماركس أقدر منه على تحقيق هذا المشروع العالمي، لهذا أفسح المجال لهذا العقل الجبار ليكون في المقدمة، وبذل ماله وجهده من أجل تحقيق ذلك، كيف أصبح فريدريك أنجلز ابن البرجوازية قادرا على مثل هذه التضحية؟ كيف أصبح زعيما ثوريا قلب العالم رأسا على عقب؟ الحقيقة أن ماركس أيضا كان ابن البرجوازية، وكل مثقفي أوروبا تقريبا كانوا من عائلات برجوازية، لكنهم رفضوا احترام الباطل الذي رسمته قرون من الظلم والعسف والجور، كانوا ثوريين ضد طبقتهم المستفيدة من هذا الظلم، ما الذي يجعل العامل عاملا؟ ما الذي يعنيه أن يكون الإنسان عاملا؟ الإجابة السهلة:هو الشخص الذي يتحصل على مرتب مقابل عمل يدوي، لماذا لا يسمى الذي يحصل على مرتب مقابل عمل عقلي عاملا؟ سارتر يرى أن العامل هو الشخص الذي قرر التصرف كعامل، من اللحظة التي يرن فيها المنبه الصباحي ويقبل الخروج من السرير والذهاب إلى عمله، أما فوكو فيرى أن العامل مثل السائل الأصلي، سائل من الإيماءات والأعضاء والرغبات، منضبط

ومراقب ويعاقب بشكل مناسب، العامل الذي يرمي المنبه من النافذة ويقرر مواصلة النوم، لا يتوقف عن كونه عاملا، ببساطة، يصبح عاملا عاطلا عن العمل، العمل يصبح عاملا بسبب التجويع المصطنع، لا يتعلق الأمر بالتاريخ، التاريخ يقف إلى جانب العمل اليدوي، يتعلق الأمر بالظروف المناسبة التي يخلقها أصحاب رأس المال ليكون الإنسان عاملا، كل الخرافات ناشئة من الطمع والشجع وحب المال والسلطة، والأيدي الحزينة تدفع ثمن النظرة النقية للمنفعة الخالصة، الإنسانية تخسر نفسها في كل لحظة بسبب قناعتها بلزوم مبدأ المرارة، ما يهم رأس المال هو ضمان تفوق المعرفة العلمية على المعرفة العملية، هذا هو التفوق الذي تختفي الفلسفة في ثناياه، وهو انتصارها الذي تعتز به، المثالية تزيف الفرق بين المعرفة العلمية والمعرفة العملية، تزيف الحقيقة من أجل أن يكون هناك ياقات زرقاء وياقات بيضاء، من أجل أن تكون هناك أيدي حزينة، من أجل تليين دموع الناس الكادحين، من أجل أن يصبح عدم الخروج من السرير تمرد يوجب العقاب، كل هذا المونتاج المزور من أجل الهيمنة من أجل أن تحكم المعرفة العلمية وتستغل المعرفة اليدوية.

كانت مانشيستر بالنسبة لأنجلز ليست سوى واقع لجحيم دانتي الخيالي، لقد كانت صدمة مرعبة بالنسبة لشاب ثوري في الرابعة والعشرين من عمره، لم يتخلص أنجلز من هذه الصدمة في باقي حياته، كانت المصانع في كل مكان، فوق التلال وعلى مشارف المدينة، والبؤس والمرض والجوع في كل مكان أيضا، كانت ماري بيرنز هي النقطة المضيئة في هذا المستنقع الموحل والنتن، ماري مثلكِ أنتِ قادرة على خلق قديس أو شاعر، مثلكِ أنتِ ما يجعل الرجل قادرا

على نسيان تفاهة الحياة أو لا يفرق بين البكاء والغناء، عندما أنظر إلى يديكِ أتذكر يدي ماري الحزينة، أتذكر كيف توقف أنجلز عن التفكير في الحياة على أنها مجرد انتظار، وأتذكر كيف فكرت عندما نظرت إلى يديكِ أن العالم يسعى إلى تفكيك الإنسان وليس تكوينه، هناك في الفراغ بين أصابعكِ تبتسم ماري العاملة في وجه أنجلز البرجوازي، هناك في الفراغ بين أصابعكِ تفضح الفلسفة نفسها، وتصبح في متناول الجميع، هناك على حواف أظافرك عاش التاريخ مع ماركس حرب العصابات الفلسفية، الأيدي الحزينة كلها تشبه يديكِ أنتِ وهي تعيد تكوين أفراح وأحزان العالم، العامل الذي يلبس الأزرق في روما القديمة، العامل ذو الياقة الزرقاء في العصر الحديث كلهم هناك في نظرة واحدة من عينيكِ، في ابتسامة واحدة من شفتي ماري بيرنز، الفلسفة نسيت طرقات روما القديمة ونسيت رائحة مانشيستر الكريهة، لم تخلق مصطلحات تناسب الأيدي الحزينة، مصطلحاتها تقف إلى جانب النظرية، تقف إلى جانب موت الإنسان، وهذا ما يولد عقدة النقص لديها، الفلسفة لم تنطلق من أن الإنسان حيوان صانع أدوات، بل من أن الإنسان حيوان ناطق، وها هي اللغة تعلن موت الإنسان، نحن أصبحنا أدوات المعرفة العلمية، نحن من يصنع الهيمنة والأيديولوجيا التي تشبه بقايا حلم يقظة جميل، لكن ماري لم تكن تعرف الأيديولوجيا، كانت تعرف لغة الحزن، وكلمات لا تعرف سوى رعب الجوع، لكنها عرفت الحب الذي يغير العالم، الحب الذي يعرف الأيديولوجيات والطبقات والمسلمات لإرباك لا يمكن دحضه، ماري عرفت أن كل الفلاسفة هجروا مجال الخبز اليومي، لكن أنجلز لم يفعل ذلك، أنجلز كان ينظر إلى الرغيف على مائدة الفقراء كأفضل فلسفة ممكنة،

هناك في الفراغ بين أصابعكِ الحزينة لا يمكن تفسير العالم على أساس من نظرة يأس، هناك لا فرق بين الأشياء التي نلمسها والاشياء التي نتصورها، عندما تكون يدي في يدكِ أفهم معنى أن يكون لديك موقف تجاه العالم، أفهم معنى أن نصنع أدوات للحياة وليس الموت، هناك حيث لا يعني رنين المنبه الصباحي لا الخضوع ولا الهيمنة، بل منفذ لأمل بحرية وكرامة وحياة أفضل، في تمام الساعة العاشرة صباح يوم 5 أغسطس عام 1895م مات أنجلز، وتم إحراق جثته وتم رمي رماده في البحر، لا شيء تبقّى من جسد أنجلز، لكن تبقى كل التراث الذي جمعه بماركس وغير العالم، تبقى الإنسان الذي عاش في البيت كبرجوازي وفي الشارع كثوري يناضل من أجل الطبقة العاملة، يناضل وهو يشعر بالاشمئزاز من كل تراث عائلته البرجوازية المستغلة، كان في مقدور أنجلز أن يعيش كصحاب مصانع ومطاحن وشركات لكنه اختار أن يكون في صف الأيدي الحزينة، لقد انحاز لماري ويديها الجميلتين، كان مسرورا وهو يعزف مع ماركس أوركسترا العدالة والمساواة والحرية، ويمسك يد ماري في اللحظات الصعبة، كما أمسك أنا يدكِ في اللحظات التي أشعر فيها بأن العالم وحش يحطم كل الأشياء الجميلة التي صنعها الإنسان، وعندما أشعر أن أبطال كل حقبة إنسانية ما هم إلا ضحايا الجهل والانحطاط الإنساني، هكذا يداكِ تقف إلى جانبي في اللحظات التي يتوقف فيها سقراط عن الثرثرة والشكوى من عدم قدرة الفلسفة على فعل شيء، وعندما تكون الأنانية هي المقبلات الوحيدة على مائدة الحياة.

• أزرق ما وراء البحر

يقال إن الكاتب أو الفنان يأتي دائما بعد العصر الذي عاش فيه، لأنه يتحدث عما بعد الحدث وليس عن الحدث نفسه، لهذا يقع على عاتق الكتَّاب والفنانين منح الناس أهدافا جديدة لحقبة تاريخية قادمة، لكن لا يفعل الكتَّاب والفنانون وحتى المفكرون ذلك دائما، فكتاب ما بعد الحداثة مثلا وضعونا أمام نهاية كل شيء، "موت الإنسان" فوكو، "غسق الإنسان" شتراوس، هذا غير موت الكاتب، موت الناقد، موت الفلسفة، ونهاية التاريخ، بالنسبة لهؤلاء الروح دخلت المادة وانتهى الأمر ولم يعد هناك مجال للبحث عنها في أي مكان، مات الإنسان الفاعل، وماتت روحه، ومات قلبه، ونحن الآن نعيش في عالم بلا ذوات، بلا حقيقة، بلا أصل، بلا أخطاء، لا شيء يمكن الإحالة إليه، هذا هو الطرح البنيوي وما بعد البنيوي، لكن ليس هذا كل شيء، كان هناك من يرد على هذه الادعاءات، سارتر في هذه الفترة بالذات كتب سيرة فلوبير "أحمق العائلة"، كان هذا الرد كافيا للوقوف بعناد أمام مقولة جاك دريدا البنيوية "لا شيء خارج النص"، لم يكن هذا الكتاب مجرد تكريم لفلوبير، لم يكن مجرد استطراد على كتب سابقة، بل كان سلاحا في حرب المواقف الدائرة في تلك الفترة، عاد سارتر بالسيرة الذاتية كمنهج إلى الساحة، وعاد بالذات الإنسانية إلى صميم النص، الكاتب مازال على قيد الحياة والذات الإنسانية انفجرت من جديد مع انتعاش

السيرة الذاتية في الوقت الذي كانت ما بعد الحداثة تتكلم عنها كمجرد هراء، والسينما كانت نقطة تحول كبير في هذا المجال، لماذا نشاهد سيرة فنان مثل إيغون شيلي؟ لأن تخيل عمل فني يعني تخيل طريقة حياة، لابد من فهم اللوحة في إطار التاريخ والذات المنتجة لها، لابد من الوقوف عند تقاطع نقاط الفكر واللغة والألوان وذات الفنان، كيف يمكن فهم لوحات إيغون من طريق تاريخ الفن وليس طريق الفلسفة؟ كيف يمكن فهم لوحات إيغون بوضع حايته الشخصية جانبا؟ كيف يمكن فهم إيغون دون التفكير في تمثيله الذاتي في اللوحة؟ كيف نفهم إيغون دون فهم كل شيء في عصره ومن خارج لوحاته؟ ابتداء من 1910م وعلى مدى حياته رسم إيغون شيلي 13 بورتريها شخصيا، تفصل بين هذه الصور الذاتية فترات منظمة ومدروسة، لماذا فعل إيغون شيلي ذلك؟ إن تحديد هوية عمل فني دون النظر من زاوية الزمان والمكان وعلاقة الفنان بهما أمر يقلل من القدرة على تأويل العمل الفني، العلاقة بين الذات وهنا والآن تتحكم في طريقة تعبير الشخص عن ذاته، المسار الزماني المكاني الذي يعيشه الشخص أثناء حياته هو في الحقيقة ما يشكل حياته، كان إيغون يرسم بورتريها شخصيا في كل فترة يشعر فيها بتغيير في إدراكه، كان إيغون شيلي على علاقة بفلسفة عصره في فيينا عاصمة النمسا، فلسفة لودفيغ فيتغنشتاين الذي يقول في الأطروحة على المنطق والفلسفة:"القول عن شيئين أنهما متطابقان، هراء، والقول عن واحد متطابق مع نفسه وفي حد ذاته، كلام لا يقول شيئا"، إيغون شيلي كفنان هو نتاج سياق ثقافي وجزء من هذا السياق الثقافي هو حياة إيغون شيلي نفسه.

في عام 2006م تم شراء لوحة الفنان النمساوي غوستاف كليمت المعروفة بـ "أديل بلوخ باور"بمبلغ هو 135 مليون دولار، رونالد لاودر الذي اشترى اللوحة هو أكبر جامع للفن التعبيري النمساوي الخاص بتلك الفترة، لاودر وقف أمام هذه اللوحة أثناء زيارة لفيينا في متحف أبر بلفيدير وهو في سن الرابعة عشرة، من النظرة الأولى وقع في غرام هذا العمل الفذ، ومثلت أديل بلوخ باور على مر السنين التي قضاها بعيدا عن اللوحة سر الأنوثة الكبير، هذه اللوحة لها خصوصية فنية، فهي أول لوحة يبتعد فيها كليمت عن الأبعاد الثلاثية التقليدية، وأنحرف فيها عن المفهوم التقليدي للفضاء والضوء والظل، شكلت هذه اللوحة قطيعة مع الفن النمساوي التقليدي وأعلنت ميلاد الحداثة الفنية، وتعتبر "أديل بلوخ باور" بكل ما فيها من جمال وشهوانية وأنوثة بالإضافة للتكنيك هي ما مثل تطلعات جيل كامل في تلك الفترة، لقد كانت قطيعة واضحة مع فن عصر النهضة والواقعية وتجسيد لما لا يمكن أن تلتقطه الصورة الفوتوغرافية التي ظهرت في ذلك الوقت، لكن كيف لنا تأويل هذه اللوحة والاستمتاع بما فيها من جمال إذا لم نعرف تأثر كليمت بعلم الأحياء في تلك الفترة، وكيف قرأ كليمت داروين بشغف كبير، وما مدى تأثير مفهوم هيكل الخلية عليه وهو يرسم لوحته "اديل بلوخ باور"، لقد كان فستان أديل عالم من الخلايا والبويضات الجاهزة للتخصيب، قبل هذه اللوحة كان كليمت فنانا تقليديا جدا، يرسم ما يريده رعاة الفن من مواضيع أسطورية ودينية، لأول مرة في فيينا يتم ربط علوم مثل علم الاحياء وعلم النفس والهندسة المعمارية مع الفن والأدب والموسيقا، لقد كانت فيينا لفترة قصيرة هي عاصمة الثقافة في أوروبا،

إيغون شيلي ومعه أوسكار كوكوشا هم من أبناء هذه الفترة، وهما من تجرأ على ترك العالم الخارجي الثلاثي الأبعاد والسير في عالم الإنسان الداخلي المتعدد الإبعاد، إيغون هو من شكل بلوحاته قطيعة مع مفهوم العلاقة بين الجمال والأخلاق، وهو من حول تعريف لودفيغ فيتغنيشتاين بقوله الفلسفة هي:"أن أقول شيئا أكثر مما يمكن أن يقال"، لوحات إيغون هي هذا الأكثر مما يمكن أن يقال، ما الذي نبحث عنه عندما نشاهد فيلم "إيغون شيلي-العذراء والموت" من إخراج ديتر بيرنر والمأخوذ عن رواية للكاتبة النمساوية هيلد بيرجر التي تحمل نفس العنوان؟ عن السيرة الذاتية للفنان؟ عن السيرة الذاتية لإيغون شيلي الإنسان؟ عن سيرة أعمال إيغون شيلي؟ عن العصر الذي عاش فيه إيغون شيلي؟ عن علاقته بالنساء؟ عن علاقته بغوستاف كليمت؟ هل نبحث عن الحقيقة؟ ما يميز السيرة الذاتية أنها لا تنتمي إلى الأدب وحده، فهي تنتمي إلى علم الاجتماع، علم النفس، الأثروبولوجيا، التاريخ، لهذا تتحرك السيرة الذاتية وسط الشكوك وخلافات المنظرين، تتحرك الذات لتشكل النسق، أما بحثنا عن الحقيقة فلن نجد له مكاناً إلا في الفجوة بين المعرفة والجمال، بين الغامض والواضح، نحن لا نبحث في السيرة الذاتية عن الحقيقة، بل عن طريقة عرض جيدة للحقيقة، السيرة الذاتية لمشاهير السياسة والكرة والسفاحين والقتلة لا تقدم شيئاً حتى لو كانت حقيقية، السيرة الذاتية المهمة والتي تستحق القراءة هي السيرة التي تقدم نقداً للعالم، نقداً لأعراف المجتمع المريضة، نقداً لممارسة المجتمع تجاه أفراده، نبحث في السيرة عن عرض جيد لهذا النقد، إيغون شيلي شاهد العالم وهو ينهار، وأراد أن يسند العالم بلوحاته حتى لا يقع في الإحباط وخيبة الأمل.

ولد إيغون شيلي في مدينة تولن يوم 12 من شهر يونيو 1890م من أب ألماني الأصل وهو أودلف شيلي وأم ماري شيلي من بلدة كروماو الواقعة في بوهيمية المجرية، كان أبوه من عائلة برجوازية معظمها من القساوسة وضباط الجيش والمسؤولين الحكوميين، أما أودلف فقد كان مهندسا للسكك الحديدة وهو أول مفتش عام للسكك الحديدة في المملكة النمساوية الهنغارية، أمه كانت من عائلة تنتمي إلى طبقة الحرفيين والتجار والفلاحين، كان لإيغون أختان شقيقتان أكبر منه هما إلفيرا ولدت عام 1883م وقد ماتت في سن العاشرة، وميلاني ولدت عام 1886م، وجيرترود وهي أخت غير شقيقة أصغر من إيغون ولدت عام 1894م، وهي من كان يقف كموديل لإيغون في بداية حياته كرسام، وتزوجت من الرسام أنطوان بيشكا، في عام 1896م دخل إيغون المدرسة الابتدائية في تولن وفي هذه الفترة كان مهووسا برسم القطارات، كانت شقة العائلة في المحطة الواقعة على ضفة نهر الدانوب، إيغون كان يراقب القطارات ويرسم كل ما يراه، كطالب كان إيغون سيئا جدا ولم يهتم بأي شيء غير الرسم، لهذا تم نقله من مدرسة تولن الثانوية إلى مدرسة كريمس ومنها إلى مدرسة كلوسترنوبرغ في عام 1902م، كل هذه التنقلات كانت بسبب إهماله الدراسة واهتمامه بالرسم، وأصبحت أمه مقتنعة بعدم جدوى المحاولة وقررت إخراج إيغون إلى العمل، فطلبت من قريب للعائلة يمتلك مصنعا أن يعينه فيه كرسام في المصنع، لكن رفض عمه هذا الاقتراح وطلب من العائلة التفكير في تعليم بديل، تم عرض فكرة بديلة بناء على استشارة من مدرس الرسم لودفيغ كارل ستراوغ وهي ذهاب إيغون إلى كلية الفنون الجميلة، تمر العائلة بمشاكل

مالية بسبب مرض والد إيغون وعدم قدرته على العمل، تنتقل العائلة إلى كلوستر نيوبورغ وهناك مات والد إيغون أدولف شيلي ليلة رأس السنة عام 1905م بسبب الشلل الناتج عن مرض الزهري، أصبح عمه المحافظ جدا ليوبولد تشيشاتشيك وصيا عليه، في هذه الفترة كان إيغون ينطلق مع أخته جيرترود في رحلات بالقطار بالتذاكر المجانية التي يحصل عليها الأيتام، ذهب مع جيرترود إلى تريست ورسم لوحات للميناء هناك، وفي عام 1906م ينتقل إيغون مع أمه وأخواته إلى فيينا ويلتحق بكلية الفنون الجميلة، هناك وجد الكثير من الناس الذين يشبهونه، في البداية كان إيغون يرسم المناظر الطبيعية، وهذا بسبب افتتانه اللامحدود بالطبيعة وخاصة سماء المساء، ظهر الأزرق الرمادي، وأزرق نهر الدانوب في لوحاته المبكرة، رسم بلدات وسط مروج خضراء ومدن متربة ومغبرة، منازل وسط الطبيعة الصامتة، في عام 1907م تم اللقاء بين إيغون شيلي وغوستاف كليمت، كان اللقاء عبارة عن طلب نصيحة من فنان ذي خبرة كبيرة بالنسبة لشاب صغير، لم يتردد كليمت في مساعدة إيغون وقدم له النقد الذي يحتاجه، وقد ظن البعض أن العلاقة بينهما تشبه علاقة الابن والأب الروحي، وأن إيغون يعمل كي يحصل على ثقة أستاذه ويكون خليفته في المستقبل، لكن الواقع بعد ذلك أظهر أن العلاقة كانت متوترة جدا، كانت ثقة إيغون بنفسه كبيرة لدرجة أنه كان عدوانيا في أحيان كثيرة، كانت مظاهر التوتر بين القديم والحديث واضحة، العلاقة بين كليمت وإيغون هي نهاية التقاليد الزخرفية وبداية التعبيرية، ففي حين كان يقدم كليمت النصيحة لإيغون كان هذا الأخير يجر كليمت إلى التعبيرية دون أن يدري.

غوستاف كليمت يعتبر أعظم المؤسسين للفن الحديث، وهذا الأمر نابع من أنه أول فنان تعامل مع اللوحة ككائن مادي واستخدم العلوم التطبيقية في الرسم، أي استخدام الهيكلية العامة ومبادىء الشكل العام، جمع كليمت مواد وهياكل مختلفة في أعماله قبل أن يعرف العالم كلمة كولاج، لقد جسد كلمات بودلير عندما قال:"هذا الشعر مرتبط بالفنون...فنون الطبخ ومستحضرات التجميل"، لقد فتح بودلير الباب أمام كليمت للتفكير في العلاقة بين الفنان وموضوعه، بين الفكر والمادة، وما يميز كليمت هو أنه قد وضع خطا فاصلا بين حياته الشخصية وأعماله، وهذا ما جعل أعماله بعيدة عن التأويل، لم يترك كليمت مفتاحاً ندخل به إلى أعماله، منظم جدا ومتوازن جدا ومتكتم جدا، كل تلك الزخرفات كانت استعارة لا تنتهي أبدا ولا يمكن الوصول إلى معناها، وشخصيته الخجولة والمعقدة زادت من غموض هذه الاستعارات، وجلعت ما تحت سطح اللوحة لغزاً لا يمكن حله، في الصور الشخصية كان كليمت يظهر كأستاذ ومعلم كبير، يلبس رداء الرسم ويقف ككاهن أو معلم مع كل الهيبة والوقار اللازمين، كان يظهر مع عشيقته إميلي لويس فلوغي التي رفض الزواج منها بحجة الخوف من روتين الزواج، إيملي مصممة أزياء مشهورة وثورية في مجالها فقد خلصت النساء من الكثير من الملابس التقليدية مثل الكورسيهات والملابس الفضفاضة، لقد نقلت زخارف كليمت إلى الملابس التي كانت تصممها وكان بينهما تعاون في كثير من التصاميم، وهذا لغز آخر في حياة كليمت، لم يفهم أحد كيف يمكن أن تكون الحياة مملة أو روتينية مع امرأة ثورية وفنانة إلى هذه الدرجة، لم تؤثر الصور العارية التي رسمها كليمت على مسيرته

الفنية، كان ينظر إلى أننا لا نشعر بالحياء أمام العري إلا بسبب هشاشة أروحنا، بالنسبة لكيلمت كان العنصر البيلوجي هو الحقيقة الوحيدة في هذه الحياة، لهذا الجسد بالنسبة له لم يكن مادة للرغبة، بل مادة تظهر حقيقة الموت وتفسخ الحياة الإنسانية، في لوحة "العصور الثلاثة للمرأة" نواجه اضمحلال البيلوجي في الحياة في دورة تصل إلى الموت، في كثير من الأحيان تم ربط لوحات كليمت بفلسفة نيتشه خاصة في اللوحات الثلاثة التي تم تكليفه برسمها على سقف كليات الفسفة، الطب، القانون في جامعة فيينا عام 1898م، كانت الجامعة تريد من كليمت رسم انتصار النور على الظلام أو العلم على الجهل، لكن كليمت رسم شيئا آخر تماما، لقد رسم هكذا تكلم زاردشت لنيتشه، كانت صدمة وطلب بعض الأساتذة منعه من الرسم في الجامعة، لكن البعض الآخر وقف إلى جانب كليمت ليكمل عمله، لم تكن اللوحات تمثل أفضل لوحات كليمت ولا الحداثة التي وصل إليها بعد عام 1900م، لكنها كانت رديكالية ولا تتجاهل تأثير الموت على الإنسان، رسم كليمت بعد لوحات الجامعة، لوحة باسم أمل، تظهر فيها امرأة حامل، والموديل لم تكن معروفة إلا باسمها الأول "هيرما" وتحتاج المال ؛ لهذا وافقت على رسمها عارية وهي حامل، وطلب منه وزير التعليم عدم عرضها خوفا من ردة الفعل، أراد كليمت أن يقول:"هناك حياة وراء كل شيء، وأن البيلوجيا تفعل فعلها رغم كل شيء".

سيرة غوستاف كليمت هي مرآة نرى فيها إيغون شيلي، بدون هذه السيرة لن نرى ما لا يمكن رؤيته في سيرة وأعمال إيغون نفسه، سيرة كليمت هي بورتريه لإيغون، بورتريه مزدوج نرى فيه سيرة إيغون في وجه سيرة كليمت، في

هذا البورتريه نذهب إلى ما تحت سطح اللوحة، إلى العمق، إلى حيث لا وجود لمثالية أفلاطون، ولا وجود للتناقض بين الجسم الخارجي والروح الداخلية، أما السياق الذي رسم فيه هذا البورتريه المزدوج فقد كان فيينا التي حققت فيها الحداثة نجاحا باهرا، وقد احتاج البورتريه لعقدين من الزمن ليكتمل، من 1890م إلى 1910م، لقد عاشت فيينا هذه الحداثة بسبب النظر إلى التنوع والتناقض والاختلاف كقيمة في حد ذاتها، وهذا لا يعني أنه لم تكن هناك مقاومة من قِبل المحافظين والرجعيين، أخذت هذه الحداثة شكلها بين الإيمان الراسخ بالتقدم وبالمستقبل، والنبؤات القاتمة للفزع والموت، مع كل ذلك الافتتان بالإنجازات العلمية والتصنيع والتكنولوجيا كان هناك رعب داخلي وقلق من عدم معرفة حدود هذا التقدم والتسليع، هذا ما منح الثقافة حرية الشعور بالتشاؤم والخطر، كانت الحداثة تنقل معها الناس من الاستقرار إلى الضياع وعدم الشعور بالأمان، كانت لوحات كليمت تصور عظمة هذه الإنجازات العلمية مع شيء من القلق، أما لوحات إيغون فقد كانت صورة للرعب الآتي بقوة، وتصور ملامح عصر التشوه الإنساني، كان الصراع على أشده بين التقدمية والرجعية، بين التحرر والمحافظة، كليمت كان يمسك العصا من منتصفها، إيغون رمى بالعصا وانتظر موته، لم يكن أحد في فيينا يتصور مع إيغون أن القمع قادم مع الحداثة، وأن وئام المجتمع قد أصبح من الذكريات الحميمة، إيغون كان ثوريا وحول كلمات فرويد إلى ثورة على كل ما قبلها، كان عدد سكان فيينا قد تضاعف ثلاث مرات، والتحول الصناعي أحدث تغييرات في المجتمع، وإيغون دفع بكل ثقله لتذكير المجتمع بطبيعته البدائية التي فشل الإنسان الحديث

بنسيانها تماما، ليس أمام الإنسان إلا الموت، ياله من أمر مرعب، هذا الجسد قابل للتحلل، كان على إيغون فعل شيء ما تجاه هذه الحقيقة، حقيقة أن الموت لا يمكن تجاهله، إيغون شعر بالحزن عندما وقفت أخته جيرترود أمامه بجسدها الطفولي كموديل، كانت تظن أنها خالدة، وأن هذا الجسد سيبقى هكذا إلى الأبد، لكن هو كان يعرف أن الموت قادم والتحلل قادم، من بين كل الكائنات الحية الإنسان وحده يعرف هذه الحقيقة المرعبة، هذه المعرفة هي ما يجب أن يجعلنا أكثر إنسانية وأكثر حباً وأكثر ثورية، ترك إيغون الدراسة في كلية الفنون وانضم لمجموعة "الانفصاليين"، الكلية والأساتذة فيها من الماضي الرجعي والمتخلف، الحياة فريدة ولا تتكرر، والموت قادم بكل تأكيد، هناك ما هو أكثر من الاستماع إلى أستاذ يتحدث عن الكلاسيكيات بشكل ممل، كان يرسم البورتريه الشخصي تلو البورتريه، مرة بعد مرة بخطوط قاسية وعنيدة، يظهر في هذه البورتريهات عاريا ومشوها وحزينا، وكأنه يقول:هذا هو الجسد الذي نعيش به في هذا العالم، انظروا كيف يتغير من بورتريه إلى آخر، كلكم تعرفون النهاية، هذه المعجزة الثمينة، سوف تنتهي إلى تراب في قبر مظلم، علينا أن نقاوم هذا الرعب بالتفكير في الكثير الذي يمكن رؤيته، في الكثير الذي يمكن فعله، جسد جيرترود كان شكلا من أشكال الدهشة التي لا يمكن أن تكون العزاء المناسب في وجه الموت، العزاء المناسب كان في البورتريهات التي يرسمها لنفسه، عاريا وضعيفا وهزيلا، الألوان كأنها كدمات على جلده الذائب في العدم، عارٍ من كل شيء إلا من وعيه الذي يجسد القلق الذي يعيش فيه، في كل بورتريه مزدوج كان يحاول النظر إلى نفسه بعد الموت، هكذا بوجه ملتوٍ وكوع مرفوع وجبهة باهتة، جسده يسير كالماء

في طريق بلا مكان يصل إليه، جسده ينزلق مع الألوان المائية، يذهب هنا، يذهب إلى هناك حيث اللاشيء، في البورتريهات التي تقف فيها أمامه موديل كان يعاني من استفزاز كل هذا الجمال لحقيقة أنه جمال مؤقت، تظهر المرأة فاتنة ومغرية بنظرة، بحركة من يدها، بتنورة مرفوعة على مهل، بوضعية جسدها الجميل، لكن بالنسبة لإيغون ليس للأمر علاقة بالجنس، الأمر له علاقة بالحزن على كل هذا الجمال الذي لم يتم الاستمتاع به، الخطوط الرائعة والألوان المشبعة تقول:ما سيبقى هو هذه الملابس الداخلية، هذه الشرائط، هذه الجوارب، هذه الأحذية، هذه القبعة الكبيرة، أما هذه الجسد الجميل فسينزلق مع الألوان المائية إلى ومضة من النشوة وينتهي بسبب الانتماء للزمن.

غوساتف كليمت كان سعيدا بعلم البيلوجيا وتطور داروين، نعم كانت الأجساد العارية في لوحاته توحي بالهشاشة والضعف، لكن دون الحساسية والعاطفة الموجودة في لوحات إيغون، كليمت كان يرسم بطريقة كلاسيكية عن أثر الزمن في المادة، إيغون كان يرسم بطريقة ثورية عن أثر الموت في مواجهة الحياة، لقد سجن إيغون بسبب اتهامه برسم لوحات فاضحة لأطفال، لكن لماذا يفعل إيغون ذلك؟ ربما يظن البعض أنه فعل ذلك لأسباب جنسية، لكن الحقيقة أن الجسد البريء للطفل هو أعظم شاهد على حظور الموت، لن يعرف هذا الجسد الخلود، هذا الجسد بكل طراوته وجماله ينتظر التحلل والتعفن، كانت اللوحات تجسد حقيقة أن لحظة الميلاد هي في الحقيقة لحظة الموت، لن تموت إذا لم تولد، والدليل على ذلك هو لوحة ترود أنجل، ترود هي ابنة طبيب الأسنان هيرمان أنجل، لم يكن إيغون قادرا على دفع تكاليف علاج أسنانه، فعرض على

هيرمان رسم لوحة لابنته، أثناء الكشف على هذه اللوحة بتقنية الأشعة السينية الرقمية، تبين أن تحت رأس ترود هناك جمجمة مرسومة، الأمر الثاني أن اللوحة مطعونة بسكين عدة طعنات، ويقال أن هيرمان هو من فعل ذلك بسبب صدام بينه وبين إيغون، لكن موضوع الجمجمة كان محيرا جدا، وكأن إيغوان أراد أن يقول إن مصير كل هذا الجمال هو الموت، وهذا يجسد قول لودفيغ فيتغنشتاين:"كل ما نراه يمكن أن يكون بخلاف ما هو عليه، كل ما يمكننا وصفه قد يكون غير ذلك"، ففي اللحظة التي نعتقد أننا نرى فيها الحياة بكامل روعتها، نحن في الحقيقة لا نرى سوى الموت بكل جبروته وقوته، كان كليمت مغرما بتقدم العلوم التطبيقية علم الأحياء، الفيزياء، علم وظائف الأعضاء، بينما كان إيغون مهتما بالعلوم الإنسانية خاصة الأدب والفلسفة، كليمت كان معجبا بالحيوان الذي حارب حيوانات أخرى وعاش في ظروف صعبة للغاية وعاش ليصبح إنسانا، وإيغون كان تعيسا بسبب هذا الإنسان الذي تحول إلى حيوان ويفترس أخيه الإنسان كما حدث في الحرب العالمية الأولى، حساسية إيغون الأدبية كانت عالية جدا، خاصة وأن الأدب الألماني عرف ازدهارا كبيرا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، لكن ما يهم من هذه الطفرة في الأدب هو كافكا ولوتريامون، إن أي قراءة متأنية لأعمال إيغون وأعمال لوتريامون تشهد بسهولة على وجود علاقة بين أعمال الرسام والكاتب، خاصة ما يتعلق بالعيش كمراقب للحياة من حوله، الملاحظة والبصيرة هي مفتاح الرؤية، كأن لوتريامون كان الإنسان الوحيد الذي يراقب تصرفات باقي الحيوانات ليقول في أناشيد مالدورور:"الإنسان يتصرف بالطريقة نفسها وربما بأكثر قسوة"، كان

يراقب التحولات التي تحدث في كل لحظة من حياة الناس، ومن خلالها يتعرف هو على نفسه، وإيغون كان يرسم هذه التحولات بحساسية الأديب وليس الرسام، كان ينظر إلى التحولات في العلوم والصناعة والتكنولوجيا، لكنه اكتشف أن هذه التحولات لا تغير شيئا من حقيقة أن الموت قادم، وأن الجسد الإنساني لا يستطيع إيقاف الزمن ومعه التحولات التي تحدث فيه، يرسم البورتريه بعد البورتريه لنفسه محاولا كشف التغيرات أمام الآخرين وليس لنفسه فقط، كان يحاول الكشف عن الفرق بين علم الأشياء وعالم الحقائق، كان يكشف في كل لوحة عن روح عصره، كان القرن التاسع عشر هو قرن العلوم، لكنه وفي نفس الوقت قرن صعود الرواية، تراكم الحقائق كان نتيجة مراقبة العصر بعيون روائيين كبار، كان ماركس وأنجلز قد قاما بتغيير العالم سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، وكانت نتائج هذا التغيير تجد صداها في الرواية الواقعية، وفي لوحات الثوري إيغون التي عادت لتقترب من الواقعية في نهاية حياته، وخير مثال على ذلك هو اللوحة غير المنتهية التي تحمل عنوان العائلة، وهذه اللوحة تعد ترجمة حقيقية لكتاب ماركس وأنجلز العائلة المقدسة، كان إيغون مع زوجته إيدث في انتظار طفل، في اللوحة يظهر الأب واضعا الزوجة والابن بين ركبتيه في محاولة لحماية العائلة من المخاوف التي يفرضها عليه العصر.

طرح الانفصاليون موضوعات جديدة، وأهم هذه الموضوعات هو الفصل بين الخير والجمال، وتأكيد التناقض والانقسام الذي يعيشه الإنسان، إيغون وضع سؤالاً كاسمٍ لأحد بورتريهاته الشخصية يقول:"زاهد أو فاسق؟ "، ما كان يهم بالنسبة لهم هو توتر اللحظة، وهذا ما جعل كلاوس شرودر يطلق على

بورتريهات إيغون الشخصية:"الصور الشخصية التي تولدها الحياة"، في البداية لم تقبل أعمال الانفصاليين بسهولة خاصة كوكوشا وإيغون، ونظر النقاد إلى أعمالهم كتعبير عن قلق وخوف وجودي، كان إيغون يعاني الخوف والوحدة، حتى في اللوحات الطبيعية التي رسمها في بداية حياته كرسام كان اليأس واضحاً فيها، الأشجار يائسة والبيوت يائسة وغروب الشمس هو الأكثر يأسا، لم يرسم كليمت بورتريها شخصيا واحدا، وكانت لوحاته التي تظهر فيها موديل عارية منمقة ومزخرفة، لم يكن لدى كليمت الحس الثوري وإرادة الانقلاب على المألوف والسائد، من وجهة نظر الانفصاليين العالم أصبح مجرد سطح لامع يخفي تحطم الحياة وبشاعتها، وكان لهذه النظرة صدى في الأدب الذي تحدث عن مجتمع تحكمه السطحية والفرح الكاذب، تحدث الأدب عن الإنسان في فيينا وكيف يخفي حزنه فقط لمواكبة المظاهر الخادعة، وتحدث عن أن الهياكل الاجتماعية تتهاوى أمام عيون الجميع، كانت مسرحيات هوجو فون هوفمانستال تجسيدا لكل هذه المعاني، وتصف أعماله معاناة وتدهور العالم الذي يعيش فيه خاصة بعد تعثر وانهيار البرجوازية التقدمية عام 1873م، بعد هذه الحادثة ظهرت لوحة الفنان النرويجي إدوارد مونش "الصرخة"، تصور اللوحة شخصاً يعيش عذابه الخاص وقف يصرخ أمام سماء حمراء دموية، تصور اللوحة الخوف والقلق وعدم اليقين في عصر مونش، وسد الأذنين في اللوحة يعبر عن اليأس، يمكن القول إن هذه اللوحة هي بداية عصر التعبيرية، وفي عام 1910م رسم إيغون بورتريهاً شخصياً بعنوان "صراخ"، وبعدها "صرخة البابا" لفرانسيس بيكون عام 1953م، هذه اللوحات كانت تعبر بشكل تعبيري عما سماه فلاديمير

نوبكوف "صمت الحب"، تعبر بشكل قاسٍ عن أن معنى الإنسانية أصبح مجرد شبح، وكل ما سيفعله الإنسان بعد هذه الصرخات ما هو إلا تلميح لإنسانية عبرت من الباب الأمامي للحياة، هذه الصرخات كانت تعبر عن الصراع المرعب بين المادة والروح، بين العقلاني واللاعقلاني، بين الأنا والعالم، بين الموضوع والكائن، تمرد ضد الواقع المؤلم للحياة اليومية وحالة الركود التي يعيشها الفن، وقد تكون صرخة تعاطف من مراقب ينظر إلى كل ما حوله ثم يبدأ في صراخ طويل في الوقت الذي تغرب فيه شمس كل شيء، حساسية الفنان تجعله يشعر بالكارثة أكثر من غيره، في حالة التعبيريين لا تكون الصرخة بسبب حالة شخصية، بل بسبب حالة مجتمعية، لهذا يعد الكاتب والرسام من الأيدي الحزينة، يحاول صنع أدوات للخروج من الأزمة، لكن ينتهي الأمر بصراخ وأحيانا عويل أو قفز من النافذة كما فعل جيل دولوز أو هروب كما فعل بيرس ورامبو وليرس أو جنون حميم كالذي عاشه نيتشه، الأيدي الحزينة تنظر إلى أزرق ما وراء البحر كحلم مجتمعي كبير، القدرة على النظر إلى أزرق ما وراء البحر هي هدية مقدمة للعباقرة يخبرنا شوبنهاور بذلك في كتابه "العالم إرادة وتمثل":"الفنان يتيح لنا رؤية العالم من خلال عينيه"، لكن هذه الرؤية تشكل عبئا مؤلماً إلى درجة الصراخ، هذا الصراخ بالكاد مسموع، الفنان التعبيري يعلم ذلك فيذهب إلى نوع آخر من الصراخ وهو تدمير الذات، وبهذه الطريقة يبدأ عداء المجتمع له، وتبدأ العزلة وبعد موته يشهد له العالم بأنه كان يعبر عن حقيقة العالم والمجتمع ويتحول من مجنون منعزل إلى ضحية وشهيد لكن بعد فوات الأوان.

لماذا كان إيغون تعبيريا؟ التعبيرية كانت حركة لتحرير الجسد، لكنها في الوقت نفسه تكتب جينولوجيا الروح، تهمل السياسة، لكنها لا تتنازل عن التزامها الثوري، فهي الفن التقدمي في أوروبا بداية القرن العشرين، خليط من فن العصور الوسطى والقبائل البدائية، هذا الخليط مؤطر بنكهة كلمات وأفكار نيتشه، التعبيرية ليست أسلوبا فنيا، بل تعبيرا أدبيا بطريقة فنية، في الرسم، العمارة، المسرح، الموسيقا، الأدب، وهي تتمسك بالفردية بشراسة، لا يمكن فصل التعبيرية عن صدمة الحرب، عن الإحساس بالموت والخراب، بل إن بعض أهم التعبيريين قد انتحروا بسبب صدمة الحرب مثل الشاعر جورج تراكل والنحات ويلهيلم لهمبروك ومنهم من مات في ساحات القتال مثل الرسام أوغست ماكي والشاعرينِ ألفريد ليشتنشتاين وإرنست ستدلر، عاشت التعبيرية حالة من المثالية العاطفية والشوق للتجديد وأمل في القدرة على الإصلاح الاجتماعي، كانت الحركة ككل رد فعل ثوري على خيبة الأمل واليأس من الإنسان، بداية التعبيرية كان معرض لإدوارد مونش في مقر اتحاد الفنانين في برلين عام 1892م، المعرض كان صدمة كبيرة لمجتمع الفن الألماني، عُرض في المعرض خمسٌ وخمسون لوحة تتحدث عن استعباد المرأة للرجل وقدرتها على إثارة غيرته وجنونه، لقد عرض مونش هذه اللوحات في أكثر مؤسسة محافظة في أوروبا وهي اتحاد الفنانين في برلين، كانت الأجساد تظهر كأنها لحم منصهر، الوجوه ذائبة على سطح القماش لا وجود لملامح واضحة، كل شيء متداخل مع كل شيء، وأصبح المعرض فضيحة بعد احتجاج الصحافة وتم إغلاق المعرض بعد أسبوع، لكن كل هذه الضوضاء كانت عبارة عن إعلان مجاني لمعرض

مونش وجاء الناس من كل ألمانيا للوقوف أمام لوحاته، مونش هو الملهم الأول لكل التعبيريين بعده، وكان لهذا الإلهام أثر كبير على المعماريين الشباب في درسدن، وقد أصدرت مجموعة "جسر" الفنية بيانها الأول عام 1906م، كان البيان صرخة تشبه صرخة مونش وإيغون وبيكون، أعلنوا أنهم تعبيريون ولهم رؤية بعيدة عن ساحة الأكاديمية، ومن أشهر هؤلاء كارل شميت روتلف وفريتز بل، كلمة "جسر" هي نكهة نيتشه في ثورية هذه المجموعة، فهذه الكلمة تم استعارتها من كتاب نيتشه هكذا تكلم زارادشت"ما هو عظيم في الإنسان هو أنه جسر وليس هدفا....أنا أحب المحتقرين العظماء لأنهم المبجلون وسهام التوق إلى الشاطىء الآخر"، التعبيرية كانت حركة لأعمال الحرفيين البسطاء، لم تكترث التعبيرية لا بأعمال الإغريق ولا بأعمال العظماء مثل رفائيل، كانت ضد المثل العليا في الفن ومع فنانين بالكاد يعرف عنهم الإنسان شيئا، أسس كاندنسكي الحركة التعبيرية في ميونخ وبدأ مع فرانز مارك في عام 1911م في إصدار دورية خاصة بالحركة تحت اسم "الراكب الأزرق"، ظهرت في هذه الدورية الفنون البدائية، والفن الأفريقي والياباني وفن شعوب ألاسكا والفن المصري، كان كلٌّ من كاندنسكي وفرانز يعتزان باللون الأزرق كلون يمثل روح الحركة، من وجهة نظرهم أزرق ما وراء البحر هو أكثر الألوان خصوبة من الناحية الروحية، لقد كانت التعبيرية ثورة لكسر الحدود بين الفن والحياة، لقد ظهرت التعبيرية في وسط الآثار المتفشية للتصنيع والتحضر والعلمنة وتمزق النسيج الاجتماعي، كانت الحركة التعبيرية محاولة للبحث عن القيم ما قبل الصناعية، معظم من كانوا في هذه الحركة هم مثل أنجلز من الطبقة البرجوازية

والطبقة الوسطى، ومع ذلك كانوا رافضين للثقافة البرجوازية، كان رسم الجسد عاريا يرمز إلى البدائية وإلى الوئام بين الإنسان والطبيعة، لم يكن الجسد أبدا موضوعة غريزية بقدر ما كان رد فعل ضد التطور الكاذب والتحضر المخادع، لقد ألغت التعبيرية العار التقليدي للجسد وحل محله مفهوم البراءة، البحر أصبح له دلالات التطهير والبعث من جديد ؛ لهذا يقدم الإنسان نفسه للبحر كحبيب لينصهر معه في وئام طبيعي كالذي تحدث عنه سان جون بيريس في قصائده، رفضت التعبيرية أن يعيش الإنسان في برج عاجي، واعتبرت أن اللوحة ما هي إلا رسالة حب من إنسان إلى إنسان، كانت تقول ببساطة:أنت لديك ذكريات مؤلمة؟ لديك أفكار غير مقبولة؟ لا تخاف أو تخجل منها، ها هي الألوان تتحدث عن ذكرياتك وذكرياتي، عن خوفك وخوفي، عن أفكارك وأفكاري.

في فيينا كانت التعبيرية ذات طابع مختلف قليلا عن التعبيرية في ألمانيا، لقد تم استخدام البورتريه لفضح الحالة النفسية تحت الجلد، البورتريه هو عملية شق للجسد للوصول إلى الروح، وقد كان إيغون هو الأقرب لروح التعبيرية، لقد رسم إيغون الجسد وخاصة جسده بعيون مغلقة وقلب مفتوح، كان يقرأ ذاته في كل بورتريه شخصي وكانت النتيجة تظهر مختلفة عن البورتريه الذي قبله، رؤية الذات هذه يمكن اعتبارها نوع من التطهير، رؤية فيها شيء من الصوفية، إذا نظرنا في كتاب دولوز "التعبيرية في الفلسفة: سبينوزا"، سنجد أن سبينوزا هو الأرضية التي وقفت عليها كل أفكار التعبيرية، فسبينوزا بحسب دولوز هو ردة فعل مضادة لتصور ديكارت، تصور سبينوزا يستلزم إعادة اكتشاف الطبيعة

وقوتها وإعادة خلق للمنطق والأنطلوجيا، وفق مادية جديدة، وشكلانية جديدة، رفض التعبيريون النسخ من العالم، رسموا رؤاهم وأحلامهم ونوبات انفعالهم، شدد كل التعبيريين على عدم نسخ وتمثيل العالم الخارجي، رفضوا المحاكاة والتقليد، وتم تأكيد مبدأ التعبير عن الذات في مقابل التعبير عن العالم، التمثيل الموضوعي للواقع يختفي خلف رؤية، التعبيرية تريد حقيقة أعمق، أكثر جوهرية، وعلى التعبيري أن يستمد هذه الرؤية من طاقة روحية كبيرة، كل عمل فني هو اعتراض على وجهة نظر العالم الحديث، اعتراض على وعي العالم الصناعي، الفن هو جوهر الحياة، وعلى كل فنان أن تكون ضد هذا الشيطان، على الفنان أن يخلق دائما عوالم جديدة بوعيه الخاص، وعليه أن يستخدم خياله لخلق هذه العوالم، وعليه أن يجد الطاقة الروحية التي تحول هذا الخيال إلى كتاب أو لوحة أو منحوتة أو قطعة موسيقية، وهذا ما يسمى الإرادة الفنية، هناك صدع بين المظهر الخارجي والجوهر الخفي، في هذا الصدع يمكن فهم لوحات إيغون، كانت لوحته هي أفضل تجسد لصحوة الضمير الروحي، في فيينا بعد انهيار البورصة عام 1873م كان هناك الكثير من حالات الإفلاس والانتحار، أصبح الخبز نادر الوجود، ولا مكان للعمل، والحل لهذه المشكلة كان الاتجاه إلى المزيد من التصنيع، كانت المصانع تنمو في الضواحي بطريقة لم تعرفها كل أوروبا، وأصبح معظم الناس من الأيدي الحزينة، الرجال والنساء والأطفال كلهم يبحثون عن الطعام، ولم يجد إيغون في الأكاديمية ولا في لوحات كليمت ما يعبر عن انحطاط العالم الداخلي للإنسان، لهذا انفصل عنهم، وانضم إلى مجموعة الانفصاليين، هذه المجموعة كان لها مقرها ومطبوعة تحت اسم الربيع المقدس،

صدر العدد الأول منها في يناير 1898م، كتب الانفصاليون في الأول قائلين:"نحن لا نعرف الفرق بين الفن العظيم والفن الحميم، ولا الفرق بين فن للأغنياء وفن للفقراء"، أقام الانفصاليون معرضاً عام 1902م رُفض من قِبل معظم النقاد، بحجة أن اللوحات قبيحة ومثيرة للاشمئزاز، لكن رد بعض النقاد بقولهم:" الفن ليس زخرفة تضفي جمال على حياتنا بالأشياء الجميلة، الفن الحقيقي هو الحياة نفسها"، عندما وجهت صحيفة ليبرالية إلى فريدريك جودل عدو كليمت في جامعة فيينا سؤالا عن:لماذا تقف ضد فن كليمت؟ رد جودل قائلا:"أنا لست ضد التعري في الفن، ولا ضد الفن الذي نكافح ضده في الجامعة، أنا ضد الفن القبيح"، فرد فرانز فون ويكهوف عليه بمحاضرة بعنوان "ما هو القبيح".

محاضرة ويكهوف كانت ضد اعتبار الفن الكلاسيكي هو أعلى جمالية ممكنة، وأن هذا الفن هو هدف كل الفنون، وأن هذه الهرمية في الحديث عن الفن تمنع حدوث أي تطور، وأن الصلة بين الجمال والحقيقة لها عدة أشكال ومن هذه الأشكال "القبيح"، إيغون ربط الحقيقة بالقبح، أكثر اللوحات جمالا هي التي تظهرنا في حالة عري أمام الموت، وتصورنا ونحن في حالة عاطفة شديدة، في حالة غضب أو في حالة تشوه روحي، لهذا ظهر إيغون في البورتريهات الشخصية جسدا طويلا هزيلا، أطرافه في زوايا غريبة، وأحيانا جذع بلا أطراف نهائيا، تعبيرات جسدية برية وبريئة، وهذه الصورة كانت بعيدة عن تماثيل الإغريق المفتولة العضلات، والمتناسبة بشكل متقن، ومتناغمة في هدوء مثالي، كانت اللوحات تعبيرا عن فشل الروح في تحقيق الوئام الداخلي، وتعبيرا عن المرارة

التي تحدث عنها سيوران، المرارة التي نشعر بها عندما يفشل العالم، ونفشل نحن في التماسك أمام فشل العالم، لوحات إيغون هي تشريح لعلم أمراض المرارة، لقد وهبنا حياة فيها الكثير من الشقاء والكثير من العذاب، شعر إيغون أن روحه تحت رحمة كوارث هذا العالم المجنون، كليمت صور المعرفة في لوحات الجامعة كامرأة مظلمة وغامضة وخطيرة، كان كليمت متشائما من المعرفة الحديثة وهذا ما أغضب جودل، أما إيغون فقد كان متشائما من مستقبل الإنسانية، وكأنه أراد أن يقول أن المشكلة ليست في المعرفة بل في الإنسان الذي يحمل هذه المعرفة، لقد أصبحت المعرفة مع التكنولوجيا موضع شر على العالم، بالنسبة لإيغون نحن لسنا أكثر من جثث متحللة من وجهة نظر الحداثة المجنونة، هذه الحشود التي تمد يدها من أجل الطعام غارقة في مستنقع الفقر والحل لا وجود له، لا في الحداثة ولا في نهاية العالم، كان تعداد سكان فيينا عام 1910م مليونيْ نسمة، وهي بذلك رابع أكبر مدينة في العالم بعد نيويورك ولندن وباريس، مع هذا العدد الهائل من السكان ساءت أحوال العمال والحرفيين، وأصبحوا من أدني الطبقات، أما النساء فقد تحولن إلى خادمات وطباخات الطبقة العليا، كان القبح موجودا في كل شيء، لكن لا أحد يراه بشكل واضح، إيغون وجد طريقة تجعل التفاعل بين ما يشعر به من قبح ونظرة الواقف أمام اللوحة ممكن الحدوث، في فيينا التي تبيع فيها البنات والشباب أجسادهم لمساعدة أسرهم، في هذا الوقت القاسي قدم إيغون أجساد العاهرات كجسد بلا اسم ليكون هو المفتاح لباب فهم الواقع، كانت لوحاته تعزز الألوان، وتبسط الأشكال بطريقة جذرية، والقبح هو اختراق الجسد للوصول إلى الروح وعذابها، لقد اختار الفطنة بدل الدقة،

والنشوة بدل القوة، الأجساد الأنثوية ليست حميمة، بل تبدو كأنها مجبرة ومنعزلة عن محيطها، تخلى إيغون عن المنظور التقليدي وخلق زوايا خاصة وطرق نظر غير متوقعة، وهذا ما جعل الأجساد تبدو غريبة أكثر وحركاتها مشوهة، تُظهر الأجساد كأنها دمى في يد قوى غاشمة أكبر منها، تقدم أجساد بشكل قبيح وفي اللحظة التي يتم فيها التعامل معها كسلعة يموت جمالها، كل لوحات إيغون ما هي إلا هجوم على العقلانية البحتة التي تريد منا النظر إلى الفن كعلماء، تريد بقاء الفن تحت سوط كلمات أرسطو عن الحس السليم، لقد تأثرت التعبيرية في ألمانيا وفيينا بنيتشه وماركس وفرويد هؤلاء الذين يشكلون من وجهة نظر فوكو قطيعة مع كل ما كان قبلهم، والفن الكلاسيكي لم يعد مقياساً للجمال وتمت القطيعة معه، أصبحت أيدي الحرفيين في الباوهاوس هي ما يقدم الجميل، وأصبح القبح الجسدي في الرسم هو ما يعبر عن المخاوف من الانحطاط الذي تسير إليه الإنسانية، لم يعد المخروط والأسطوانة والدائرة تشكل أي قيمة في الرسم، ولا المنظور الصحيح أو العمق أو الضوء والظل يشكل أي قواعد فنية، لقد اكتشف الناس مع التعبيرية أن الفن يمكن أن يقدم ما هو قبيح بشكل طبيعي جدا كما لو كان جميلا وهذا ما يجعل الفن أفضل من الطبيعة، لكن ما الجزء المميز والجميل جدا في الجسد القبيح الذي يرسمه إيغون؟

تاريخ القبح له سمات مشتركة مع تاريخ الجمال، والأمر يتعلق باختلاف الحضارات والشعوب والأذواق، ويرتبط أيضا بالتواريخ والأزمنة المختلفة، فصور وتماثيل حضارة الأزتيك الذي ذهب آرتو والكثير من المثقفين الغربيين للبحث عنها في المكسيك وأمريكا اللاتينية كانت متوحشة وعنيفة وقبيحة من

وجهة نظر الأوربيين، هذا العنف والقبح هو ما كان يبحث عنه هؤلاء، قد يصبح القبيح جميلاً بسبب معايير اجتماعية أو سياسية، المال يجعل القبيح جميلا، السلطة تجعل القبيح جميل، لكن الفن يجعل للقبيح معنى جميلا، هوجو فون هوفمانستال قال:"وضعي الحالي هو أني فقدت تماما القدرة على التفكير أو التحدث بشكل متسق عن أي شيء على الإطلاق، يبدو لي الأمر كما لو أن جسدي مكون من لا شيء سوى تشفير يعطيني مفتاح كل شيء"، فن الطليعة لا يطرح مشكلة الجمال، القبيح ثقافيا هو الشيء المكروه أو ما نخاف منه ولا علاقة للأمر بموضوع الجمال، وأمبيرتو إيكو أكد أن:"كل شيء قد يكون قبيحا مقارنة بشيء آخر"، وإذا تحدثنا عن جمال الروح وجمال الجسد فإن الموضوع يخرج عن دائرة النسب الرياضة للأطراف كما وضعها الإغريق، فوجود الوحوش القبيحة جميل لأنها تخلق توازن العالم، الجمال والقبح في الرسم مرتبط بالنظرة الذاتية لمراقب يرصد كل ما حوله في الواقع، ويضيف هذا المراقب خياله الخاص الذي بدوره يفضح الواقع، وبهذه الطريقة تتحول اللوحة إلى عاطفة جماعية، وهذه اللوحة ليست مجالا لإصدار الأحكام، بل تحديا لفهمنا وقدرتنا على التأويل، هذه لوحة نصية، يمكن قراءتها وتأويلها، في هذه الحالة ما يولد المتعة هو الفهم وليس الشكل، مشاهدة المأساة لا يقدم المتعة، لكن تحرر عواطفنا وتطهرنا من الألم، ما يجعل لوحات إيغون جميلة هو التزامها بقول الحقيقة، قبح الحقيقة يزعج الذوق البرجوازي الذي يربط الجميل بالمنفعة، كانت لوحة إيغون مستفزة لأن خياله قادر على تصوير انحطاط الواقع بطريقة جميلة، وقادر على أن يجعل جسده تشفيراً يمنح المفتاح لكل شيء، تبقى الرؤية بعيدة عن متناول اللغة ؛ لأن اللغة

متورطة في الأزمة الاجتماعية والسياسية، خلق إيغون إيماءات جسدية تحولت إلى لغة مرئية مشبعة بالمعنى، وأكثر هذه الإيماءات في لوحات إيغون هي إيماءات اليد، عبر التاريخ كانت اليد هي التي تستخدم في الإيماء بكلمات لا تقال، تم استخدام اليد للإيماء في مصر القديمة، والنحاتون في روما استخدموا اليد والأصابع للإيماء بلفتة عليك أن تفهم المعنى المقصود منها، وفي عصر النهضة كان أقوى استخدام لليد والأصابع في فترة الإصلاح، اليد هي أداة المهنة بالنسبة للرسام والكاتب وهي أداة الكلام والإصلاح، وهنا لابد من الإشارة إلى العلاقة بين النصوص المرسومة في لوحات إيغون والنصوص التي كتبها الشاعر العتبيري "غوتفريد بن"، في قصيدة له بعنوان "رجل وامرأة يمرَّان في عنبر السرطان" ترجمها عبدالغفار مكاوي، يقول غوتفريد: "الرجل هنا على هذا الصف أرحام عفنة..وعلى هذا الصف صدور مهترئة..سرير كريه الرائحة بجوار سرير..الممرضات يتغيرن كل ساعة..تعالي، ارفعي هذا الغطاء بهدوء..انظري هذه الكومة من الدهون والسوائل العطنة.. كانت يوما في نظر رجل شيئا ذا بال..وكانت أيضا تسمى نشوة ووطنا "، غوتفريد الشاعر وهو في نفس الوقت طبيب شرعي يلفت نظرنا إلى العلم الموضوعي البارد، وإلى المرض والموت والعفن، ويطلب منا النظر إلى القبح الكامل في المرض والموت، يطلب منا النظر إلى جسد الإنسان العاري فوق نقالة، هذا الإنسان نفسه الذي يرسمه إيغون في لوحاته كرمز لعدم حياء المجتمع الحديث، أصبحت مداخن المصانع جزءا من المشهد الحضري في فيينا، يفقد فيها العمل مظهره السهل، كائنات رقيقة يتعامل معها المجتمع الصناعي كجزار لا يرحم، ووضع لو كوربوزيه

لمسته المعمارية الأخيرة لتصبح المدينة سوقا كبيرة لما تنتجه المصانع، سوق كبير للبشر أيضا، المدينة تتميز بفائضها، وباب مفتوح على الجحيم، تظهر لوحة إيغون للتنديد بتحلل المدينة، وتحلل جسد الإنسان، لقد فقدت المدينة هالتها الأسطورية، أصبحت عملاقة وشريرة وعارية كجسد إيغون في لوحاته.

في الوقت الذي تحدث فيه النقاد عن القبح والاشمئزاز قال إيغون:"أنا أرسم الضوء الذي يخرج من كل جسد"، كان إيغون يرسم شخصيات كافكا وجليان جرين، كان يرسم مالدورور لوتريامون، كان يكتب بكلماته الخاصة، سطح الجسد العاري هو كلمات مكتوبة بالألوان المائية لتشكل مشهدا نفسيا، لكنّ اليدين هما أكثر العناصر أهمية، فالوجوه تفتقر إلى ميزات الوجه الحقيقي، إيغون يفعل ذلك عن عمد ليفرض علينا النظر إلى اليدين لا الوجه، يضع فقط خطوطاً طرية في مكان الشفتين والعينين، وظلال زرقاء على الأجزاء العظمية، لا يهتم بالشبه الطبيعي مع الموديل، بل بالمشاعر الداخلية والأحاسيس الظاهرة، لقد رسم إيغون الأيدي بطريقة لم يسبقه إليها أحد، كل شخصياته تتمتع بأيدي ذكورية، وفي هذا إيماءة إلى عمل النساء في المصانع مما يجعل أيديهن خشنة وذكورية، الأصابع مرسومة بطريقة تجعلها قوية وعظمية وطويلة، لهذا تظهر الأيدي أكبر مما هي عليه في الواقع، وفي هذا إيماءة إلى الحاجة والفقر، هذه الأمور أعطت اليدين شخصية في لوحات إيغون، واليدين مرتبطة بأذرع دائما تاخذ شكلا بهلاونيا، وفي ذلك إيماءة إلى أن هذا الإنسان مجرد لعبة تمسك بخيوطها وتحركها قوى العالم الحديث التي لا ترحم، في إحدى البورتريهات الشخصية، يظهر إيغون وهو يلبس قفطان العمل الخاص بكليمت ويمد يده إلى

الأمام، اليد هي العضو الذي يحول النشاط العقلي إلى نشاط مادي، اليد الممتدة كأنها تطرح سؤالا على إيغون نفسه، السؤال هو:على الرغم من أنك تمتلك الموهبة، لماذا تبقى تحت رحمة كليمت ووجهات النظر المختلفة عن وجهات نظرك؟ و أحيانا تكون اليدان مضمومة بين الفخذين في إيماءة إلى الفردية والعزلة والشعور بالوحدة، العقل يفسح مساحة كبيرة للوجه، الوجه مكان الاعتراف بالوجود، الوجه يؤكد على أن الكائن مرئي وله وجود، الوجه ينقل المشاعر والعواطف وربما الأفكار، لكن إيغون يذهب إلى اليدين، إلى عواطف اليدين، إلى تاريخ من النضج الكامل والامتياز والفن، أناقة الوجه وحش كاذب ومخادع، الابتسامة أحيانا لا تعبر عن شيء سوى الرعب، أما اليدان فهي المثابرة من أجل الصدق، عدم دقة الوجه تجعل اليد متفوقة، هناك حقيقة في داخلنا يمكن للوجه أن يغطيها بسهولة، لكن اليدين هما مكان الحقيقة الداخلية، يقال إن الجزء العلوي من الوجه(الجبين، الحاجبين، الجفون) خاص بالتعبير عن الحزن والخوف بينما الجزء السفلي (الفك السفلي، الشفاه)خاص بالتعبير عن السعادة أو الغضب أو الاشمئزاز، لكن ابتسامة واحدة كاذبة كافية لفتح هاوية بيننا وبين حقيقة مشاعرنا وعواطفنا، اليد وحدها قادرة على نقل مشاعرنا بأمانة، وهي أيضا قادرة بلمسة على تمييز المشاعر الصادقة من الكاذبة، في كل البورتريهات الشخصية يظهر إيغون في حالة مثيرة للشفقة، حزين ومشحون بالضياع، وقد كان صادقا عندما قال:"اللوحات الطبيعية لا تعني شيئا بالنسبة لي، فقط، أريد أن أرسم كل هذه الكآبة الإنسانية، وقد اختار جسده للتعبير عن هذه الكآبة وخاصة يده، يحرص إيغون على أن تكون اليدين موضوع مستقل في

اللوحة، اليدين بطل الرواية التي تحكيها كل لوحة، كأن اليدين هما مكان الكلام والاحتجاج على العالم، يد إيغون العظمية تؤكد أن العالم ليس سوى نتاج لحزننا القديم والمتواصل، في اللوحات التي يجسد فيها نهاية علاقته بحبيبته "والي" نجد هذه الكآبة واضحة في الأيدي الكئيبة والأصابع الطويلة الحزينة، في هذه اللوحات تظهر اليدين ضعف إيغون وخوفه، وتعبر بإيماءات دقيقة عن الذنب والألم، الوجه في لوحات إيغون قبيح لأننا لا نستطيع تمييزه، وجميل لأن فيه تعبير عن التخلي عن الكذب والخداع والتزييف، الجسد كله يعبر عن المشاعر والعواطف المحطمة والروح المكسورة، أما الأيدي الخشنة والكبيرة والأصابع الطويلة تروي حكاية الجسد، تروي حكاية المهمشين ومخاوفهم الحميمة من العالم، في لوحاته هناك أشخاص بلا سمات واضحة مثل الأشخاص في رواية روبرت موزيل رجل بلا صفات، يعانون من أزمة اللغة، إيغون اختار تفاصيل اليدين بدل تلك اللغة التي لا تخدم سوى الأيديولوجا المسيطرة للتعبير عن الواقع.

و أنا عندما أنظر إلى يديكِ أشعر أن العالم شظايا بلا مأوى، أو كارثة بلا معنى، المعنى الوحيد الممكن هو في لمس يديكِ، المعنى الوحيد الممكن هو تكرار النظر إلى تفاصيل يديكِ، الحزن دقيق جدا ويجب الوقوف إلى جانب التفاصيل، يديكِ تضيف جدة على الحياة لا يمكن احتمال الوقت بدونها، أصابعكِ تقلل هيبة الحرب، والموت يتغير أمام يديكِ ويصبح بلا سمك، أنا لا أسمع ضحكة العالم إلا عندما تكون يدي في يدكِ، الشوق لكِ يشبه الكابوس اللامع، الوقت دون التفكير فيكِ يصبح ضحيفة تعويذة سطحية، أنظر إلى يديكِ وأتذكر أن

عدم نسيان المعاناة هو شكل من أشكال النشوة، أتذكر معكِ ومع إيغون أن العالم استسلم للإغواء الأخير، جلسنا في ظل إنسانيتا، الحاجة إلى الراحة تجعلنا نفكر في تفاصيل الألم، إيغون ينظر إلى العالم كخطأ يمكن ليديكِ فقط تصحيحه، وأنتِ تهمسين في أذني الحب مفاجأة كبيرة، عيونكِ مثبتة على السماء، وعيون إيغون على يديكِ ويفكر في أنها الإغراء الأخير لرسم الروح، يفكر في أن يدكِ قادرة على كتابة سيرته بعاطفة مؤلمة، كيف يمكن أن أكتب سيرة يديكِ؟ سيرة يديكِ هي سيرة كيف فكر الإنسان أول مرة وكيف جرب تعاسة العالم، الإنسان لا يصبح أفضل مع الوقت، لكن بعد كل مأزق تتغير نظرته للحياة والعالم، أجلس هنا قربكِ وأفتح الباب لتكون يديكِ حجة على الذاكرة المرعبة للإنسانية، حجة ضد نقص الحب والموت بطريقة جافة، أصابعكِ الطويلة تصدر النداء للخمول الضروري للوقت، أصابعكِ تمسك بالوقت المراوغ والذي يشبه بياض شاطىء البحر، تشرق الشمس ويستيقظ إيغون وفي يده أزرق ما وراء البحر، وأنتِ ترسمين حلمك على جبين الرمل، العالم لا يحتاج إلى كل هذه المداخن، العالم لا يحتاج إلى الرفاهية بقدر ما يحتاج إلى فرش وأقلام، هنا أول مرة رأيتكِ فيها، عند صف من الأمواج الزرقاء وصف من الأشجار وبعض الأغاني الجميلة، كانت معرفتي بالعالم تسير دون أمل إلى أن نظرت إليكِ في ذلك الصباح الذي ينكر الوصول إلى الكمال من خلال الزهد، تقفين أمامي كإقليم صغير جميل، عكس العالم الكبير اليأس والممدود في الخارج، ابتسامتك هي النقطة الأخيرة في صورة شعرية مدسوسة في جورب اليوم، شمس النهار تسخن ركود الأحلام، والمارة ينظرون إلى إيغون وهو يرسم لوحة "الموت والعذارء"، ينظر

إلى وجهكِ ويديكِ وينسى الوعي بالخسارة، أنظر أنا إلى وجهكِ ويديكِ وأتذكر فائض سيرة الفرح الذاتية، عيونكِ المضيئة تلهم إيغون رسم لوحة فيها حنان أكثر، فيها معرفة أن الحروب تبدأ لكسر رتابة الحياة، أو لتأجيل الحقيقة إلى ما لا نهاية، يرسم إيغون أصابعكِ لننسى جميعا مئات الصفحات من الفلسفة المملة عن أنطولوجيا الإنسان، ونقرأ جميعا قول سيمون ويل:"الحب الخالص هو الانتظار والاهتمام"، لهذا السبب وحده يبتسم اليوم المرسوم بألوان مائية جميلة، تذكر إيغون انتظار زوجته إديث له في فندق قريب من المعسكر الذي تم تجنيده فيه، يقضي اليوم في النظر إلى الأسرى الروس، مللُ انتظار إديث في الغرفة لا يشبه انتظار الأسرى الطويل، أتذكر حذاءكِ الأسود وكيف تُحرك به خطواتكِ به رماد الوقت، لا شيء أكثر حقيقة من الحب، هذا ما أسمعه عندما أسمع خطواتكِ، ماذا لو لم أركِ في ذلك الصباح؟ ماذا لو لم تلمس يدي يدكِ؟ كنت سأشعر بحنين الجنود الروس، وبالضربات السريعة لفرشاة إيغون وهو يرسم الخسارة الخطيرة لمعنى الحياة، العالم قبلكِ كان مجرد مادة للقاء قادم، مجرد فكرة تشبه لوحة إيغون"فتاة تضع رجلا على رجل"، تنتظر موعد اللقاء مع الحياة والموت، مع الجمال والقبح، مع الحرب والسلام، لا شيء يخرج الإنسان من الحب إلا الحب، الإنسان يعيش حب الكتَّاب والفلاسفة والشعراء، يعيش حب الفنانين والمجانين والرحالة، إلى أن يأتي اللقاء ليخرج من الحب إلى الحب، هكذا شعرت في ذلك الصباح الذي كانت الشمس فيه تسخن ركود الحلم، بدون اللقاء تضيع علاقة ذات الإنسان بالعالم، أنظر إليك الآن بكل الشغف الذي تعيشه المدن والغابات والكائنات في لوحات إيغون، لو لم أركِ في ذلك الصباح

لعشت كما قال بيسوا:"يعاني دون معاناة، يريد بلا رغبة، يفكر بلا سبب"، بدون اللقاء نعيش جميعا مع بيسوا، لن تكون الصباحات مشرقة مثل ألوان إيغون المائية، لن يكون هناك صوت مثل صوت كعب حذاءكِ الأسود يحرك رماد الموت، سيفقد العالم كل شيء حتى سحر الكآبة سيتوقف بشكل مفاجيء.

ذاكرة إيغون مروعة، وتشير حياته إلى أن المحافظة على الألم ميزة إذا حولناه إلى شيء يمكن رؤيته، موت أخته إلفيرا كان أول لقاء له مع الموت، لم يلمس القداسة التي يحاول الموت الظهور بها أمامنا، لم يشعر سوى بالفقد وإذلال الموت له، كل لوحة من لوحات إيغون هي انتقام من هذا الرعب الذي يلتقط أروحنا، لقد وصل إلى قاع اليأس وهو ينظر إلى والده المريض والمجنون، ويسمع صرخاته المؤلمة كل ليلة، المراهق أصبح غامضا أكثر فأكثر، معرفة أن الحياة حقيقة مؤقتة بالنسبة لمراهق مثله تجعل الانفصال عن كل شيء أمرا سهلا ولا يحتاج للكثير من البكاء، صرخات والده كانت مصدر عذاب نقي وهو ما شكل منفاه الاختياري، في عام 1904م حاول والده الانتحار، كان يحاول رمي نفسه من الشباك كما فعل جيل دولوز ليتخلص من عذابه، كانت صدمة أخرى جاءت من مخبأ العالم القاسي، عاش إيغون هذه الفترة من تذوق عنف الجنون والموت مع مجموعة من النساء تحيط به، عرف إيغون المرأة بشكل حميم، واعتقد الكثيرون أنه فنان العري والجنس، لكن هذه نظرة سطحية جدا لمجموع أعماله، ولا يمكن أن يفكر ثوري مثل إيغون مثل هذه النظرة المبتذلة للمرأة في عصره، لقد كرس إيغون كل أعمال الخاصة بجسد المرأة ليقول: المرأة ليست وحشا وليست فقط موضوعة جنسية، لقد كان يبحث عن مخرج للارتباك المتواصل تجاه علاقته

بالنساء، وشعر بالظلم الواقع على كل مرأة في عصره، ولد إيغون في بداية العصر الصناعي، ولد في عصر القطار الذي غير شكل الحياة، ولد في عصر كان ضجيج محركات البخار يقلب العالم رأسا على عقب، كل شيء قارب على نهايته، حتى إمبراطورية هابسبورغ على وشك السقوط، المرأة دخلت ميدان العمل وتم استغلالها بشكل بشع جنسيا وحرفيا، وهذا المجتمع نفسه كان يربط بين ممارسة الجنس والعار، لقد فضح إيغون هذا التناقض الصارخ في نظر المجتمع للمرأة في عصره، هذا التناقض واضح في استخدام إيغون لتقاطع اليدين والرجلين أحيانا، تقاطع ذراعي أخته جيرترود في أول مرة تكون فيها موديلا له هي إيماءة لهذا التناقض، لم يكن في الجسد المعروض أي إشارة جنسية، لم تكن الألوان توحي بأي هاجس جنسي لدى الفنان، بل كانت تقدم الفكرة من عرض الجسد بهذه الطريقة، لقد استخدم إيغون الأخضر والقرمزي والأصفر البرتقالي، لون الأنف والجبهة باللون الأخضر، الألوان مثيرة للاشمئزاز وخاصة لون الجسد الذي يشبه الهيكل العظمي، أي هاجس جنسي يمكن أن يكون في هذه اللوحة بكل هذه الألون والعظام المثيرة للتقزز؟ إيغون يريد منا نظرة فيها الكثير من التفكير، أول ما تطلبه لوحة إيغون منا هو طرد فكرة أن الجسد يعني الجنس، الجسد بالنسبة له يعني شكل الروح، لن نتوافق مع لوحة إيغون بسهولة، لأنها بعد حد اللغة الذي عادة ما نقف عنده، الجسد في اللغة موضوع إنكار وسخرية وتجريم مطلق، لكن إذا عبرنا حد اللغة فلن يكون الجسد إما عديم الفائدة أو محل جنازة مؤجلة، سيكون الجسد هو ذاكرة كل شيء، وهذه الذاكرة تربكنا لأن الجسد فيها لا يظهر كوليمة دائمة لا نهاية لها، لا يمكن فهم لوحات إيغون دون

معرفة العلاقة بين الفنان والحقبة التي عاش فيها، بين الفنان والمعايير الدينية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية في تلك الحقبة، رسم رامبرانت مائة بورتيريه شخصي من سن الشباب إلى الشيخوخة، فعل ذلك لمراقبة التغييرات مع مرور الوقت، البحث في موضوع الوقت كان جزءا من ثقافة عصر الباروك، هذا العصر الذي بدء يشك في حقيقة شخصية عصر النهضة الثابتة والمتماسكة والمستقرة، وعاش إيغون بداية عصر الحداثة الذي قال عنه بودلير:"هو العبور، الزوال، الوحدة، هو نصف الفن، والنصف الآخر هو الأبدية وغير القابل للتغيير"، ثناية المرأة في بداية عصر الصناعة أربك إيغون، المراة العاملة أو المرأة التي تجسد مفهوم الحب والأمومة والأخوة، وربما عبرت فريدا كاهلو في بورتريه شخصي عام 1937م بعنوان "الذاكرة أو القلب" عن هذه الحالة، تظهر في البورتريه مجزأة في أربعة أجزاء تشريحية، تقف بجسد مشوه بلا قلب وبلا أذرع، تبكي وهي ترتدي ملابس أوروبية بشعر قصير وهي المعروف عنها تسريحتها المكسيكية التقليدية، هذه هي الحالة التي رسمها إيغون بنظرته الخاصة في لوحاته، الجسد هو تشفير لرسالة إنسانية أكبر من الإثارة الجنسية أو الهوس بالعري أو معاناة الإغراء، إنها أجساد تتهم العصر، تهاجم الاستغلال، تنبثق روح معذبة من ألوان هذه الأجساد، لأنها قد تحولت إلى شيء، تحولت إلى موضوع ربح.

في آخر أيام حياته رسم إيغون ضريحا له ولزوجته إديث، ماتت مصابة بالإنفلونزا الإسبانية، وهو مات بعدها في عام 1918م، في هذه الأيام الأخيرة كان الزوار ينظرون إليه في مرآة وضعت بين غرفته والصالة، هذه مفارقة غريبة،

كأن إيغون وهو يرسم عشرات البورتريهات الشخصية بجسد منهك ومريض وينتظر الموت، قد رسم النهاية لكل شيء بما في ذلك موته، لم تمتد حياة إيغون الإبداعية أكثر من عشر سنوات، رسم خلالها 334 لوحة زيتية، و2503 لوحات مائية وبالقلم الرصاص وسكيتشات للوحات جديدة، كانت نهاية حياة إيغون هي فترة انتعاش للسيرة الذاتية، فرويد جعل البحث عن الدافع للكتابة أو الرسم أمرا يثير فضول القراء، كان البحث عن هذا الدافع في حياة الرجال أمرا مقبولا، لكنه مرفوض إذا تعلق الأمر بحياة النساء، لكن إيغون رسم الحياة الداخلية للمرأة في ذلك العصر، رسم الانتقال من الحياة المنزلية إلى العمل والكد من أجل لقمة العيش، هذا الفرق بين الحياة المنزلية والحياة في المصنع أو بيت الدعارة هو ما جعله إيغون مرئيا بشكل رائع، رسم هذا التحول الذي عرفه الجسد في تلك الحقبة، وكيف أصبح أداة لجلب المال، أحب إيغون النساء لأنه عاش عذاب النساء في ذلك العصر ممثلا في أمه وأخواته، كتب سيرة الظلم والقهر والدونية، حتى الموديل التي كانت تقف أمامه مقابل المال هي جزء من هذا الانتهاك، لهذا كان يرسم جيرترود في بداية حياته كفنان، لكن هذا الأمر جعل علاقته بها معقدة فتوقف عن النظر إليها، تظهر في لوحات إيغون الأم والأخت والصديقة والحبيبة والزوجة، في لوحات كليمت كانت المرأة بلا روح وهذا ما تجسده حياته الشخصية، فقد كان لكليمت عدد كبير من الأطفال غير الشرعيين من نساء وقفن أمامه كموديل ومن عاهرات وخادمات، أما في الحب فقد كان إفلاطونيا وهذا ما جعل علاقته مع إميلي البرجوازية معقدة وغير مفهومة، وهذا ما يمكن أن نسميه نوعا من النفاق الاجتماعي، رسم كليمت

أكثر من 130 دراسة مرسومة لجسد إديل لكنه لم يرسم روحها وما تفكر فيه أو ترغب فيه، عاش إيغون قصة حب مع "والي نوزيل"، ولا يعرف على وجه التحديد كيف تم اللقاء بينهما، والي كانت موديل كليمت ويقال إنها كانت عشيقته، ويقال إن كليمت هو من أرسلها إلى إيغون كموديل بسبب حاجتها الماسة للمال، ولدت والي في أغسطس عام 1894م في قرية صغيرة تسمى تاتيندروف، كانت عائلتها من الطبقة المتوسطة، والدها جوزيف نوزيل يعمل كمدرس لقواعد اللغة، لكن بعد موت والدها أصبحت العائلة فقيرة، انتقلت الأسرة للبحث عن عمل في فيينا عام 1906م، وكان اللقاء بينها وبين إيغون في عام 1911م، لفترة والي لم تكن أكثر من موديل بأجر، بعدها وتحديدا في بداية عام 1912م أصبحت العلاقة عميقة وكانت ترعى شؤون إيغون بشكل كامل، ولديها ولاء كامل له ولعمله، لكن عندما فكر إيغون في الزواج اختار إيدث هارمز، التي تسكن في البناية المقابلة لمرسمه، إيدث من عائلة غنية، وعندما عرض إيغون على والي أن تقبل باستمرار العلاقة بعد الزواج رفضت وانتهت العلاقة في عام 1915م بشكل حزين ومفاجئ، إيغون نظر إلى هذا الزواج كصفقة يجد من خلالها المال اللازم لعمله، في الوقت الذي كان الانهيار الاقتصادي يطرق أبواب أوروبا، لكن والي لم تقبل بهذه الصفقة وتطوعت كممرضة في جبهات الحرب العالمية الأولى، كل اللوحات التي رسمها إيغون بعد ذلك كانت دليل على عدم نسيانها ولوحة الموت والعذراء ما هي إلا إشارة لعدم قدرة إيغون على تجاوز علاقته بها، أصيبت والي بالحمة القرمزية وماتت عام 1917م وعمرها لما يتجاوز ثلاثة وعشرين عاما، في سيرة والي نجد العلاقة

بين التاريخ والبنية الاجتماعية والسيرة الذاتية لإيغون، كان الزوار ينظرون إلى إيغون في المرآة بحزن، لكن المرآة الحقيقة لأعمال إيغون هي سيرة والي الذاتية، كان الخط الفاصل في تلك الفترة بين الطبقات خطاً صارما، والفقر كان يصنع من النساء المسنات متسولات، أما الشابات فكن يعملن في المصانع بأجر لا يكفي الطعام، أو يعملن "تحت ضوء القمر" وهذا تعبير يستخدم في تلك الفترة عند الحديث عن العاهرات، هذا ما كان يشغل إيغون وهنا كان إبداعه، لم يرسم النساء في المصانع، لم يرسم رعب الفقر، أو العاهرات وهن واقفات تحت ضوء القمر، لقد صنع لغة خاصة به تظهر فيها بشاعة تعذيب أرواح النساء، وجعل أجسادهن تتحدث بألوان قادرة على التعبير بسهولة.

• أزرق فرنسا

الأدب خطير لأنه قادر على قول كل شيء، الأدب هو ما يدفع الإنسانية إلى حدها الأقصى، وهو يربك دقة الشعور باليأس، في الأدب حقائق مشينة، واعترافات مؤلمة، تكمن براعة الأدب في عدم موته، وقدرته على تجاوز خيبات الأمل الإنسانية، الأدب يهاجم كل شيء تقريبا ويضع كل شيء في ضوء كامل، خطورة الادب تكمن في تفكيره في عالم مستحيل، قدرته على أن يكون فيلما سينمائيا، رقصة باليه، مسرحية، لوحة، أوبرا، الأدب موجود في الكلمات التي نقرأها، في اللوحات التي ننظر إليها، في الإيماءات التي نفككها، في ما هي الفلسفة يقول دولوز وغوتاري:" الأدب في المقام الأول هو الذي حافظ على علاقتنا بالحياة"، لفهم هذه النقطة علينا النظر في علاقة الذاكرة الجماعية والتاريخ الوطني والأدب، الأدب يشكل الهوية الوطنية ويؤثر عليها، لا يوجد أدب لا يأخذ الأسئلة الفلسفية كواحدة من اعتباراته الأساسية، لقد اخترع الإنسان الأدب لأنه يترك مساحة للقارئ يتحرك فيها، في حين كانت الفلسفة لا تترك أي مساحة للحركة، الأدب لا يترك أي إغراء للتسوية مع الموت، عندما تنحط أي حضارة أو أمة فهذا يعني أن الأدب توقف عن العمل، وأن الادب لم يعد يبحث وراء الأشياء التي تخفي الأشخاص، في كل أنواع الفن هناك ما هو معتم وما هو شفاف، التفاح في لوحة سيزان معتم وليس له اتصال بالوقع،

الجسد في لوحات إيغون شفاف وننظر من خلاله إلى الواقع، في الأدب أيضا هناك نصوص تأتي من صلب الواقع ونصوص معتمة ولا يمكن رؤية شيء من خلالها، هذه النصوص لا تترك مساحة للقارئ، هناك سيرة ذاتية شفافة تسمح بفهم دور الخيال في المجتمع، وسيرة ذاتية مسيطر عليها بالكامل وتشبه التفاحة في لوحة سيزان، الأدب خطير لأنه يظهر بقوة في لحظات العجز الكامل للخير أمام الشر، وحين تكون القراءة الأدبية محل تفاوضات حول المواقف السياسية، الاجتماعية، الاقتصادية، الأدب يأتي من ثقب خارج مجال السلطة والسيطرة، يأتي من الخيال الذي يشبه الشبح الذي يتحرك باستمرار ودون توقف، هذا الشبح يعرف الموقف الذي عليه أن يتخذه في لحظة معينة في الفضاء الاجتماعي، الأدب متهم بأنه صانع أيدولوجيا، ونعني بالأيديولوجيا هنا ذلك المكان الفائق لأنظمة الأفكار والوعي، لكن الأدب نفسه يخلع الأيدولوجيا، الحقل بحكم التعريف هو مجال المعركة، حقل الأدب هو مكان المعارك الأيديولجية، وهو مكان تقاطع تخصصات متنوعة ومتصارعة، فكل فعل قراءة للأدب هو اطلاع على الحقيقة المخفية بتعمد، نعم هناك أدب رديء وأدب جيد، هناك أدب منحط وأدب تقدمي، والحكم في هذه المسألة مرتبط بمدى أولوية الأيديولوجيا على الأدب في النص، الأدب خطير لأنه لا يخاف من الانقلاب على نفسه، وهناك ثورة داخل الأدب تواكب التغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تحدث في المجتمع، إحدى أهم هذه الثورات كان قائدها العمل الثوري الذي يسمى أناشيد مالدورور للكاتب لوتريامون، كانت ثورة ضد المفهوم الحدسي الرومانسي للأدب، هذا الكتاب له وجه يشبه وجه مالدورور نفسه الذي يقول

عنه لوتريامون:"وجه يفوق وجه البشر، حزين كالكون، جميل كالانتحار"، ألبير كامو قال عن أناشيد مالدورور في الإنسان المتمرد:"ابتهالات شر حقيقية"، لكن الحقيقة هي أن الكتاب كان ممارسة جديدة في العالم، فهو جنين الوعي الحديث بمهمة الأدب، فقد أصبح الأدب أداة واعية للعمل ضد كل أنوع الظلم والقهر والتعسف والقمع، وكانت البداية مع هدم هذا الكتاب للحدود الوهمية بين الشعر والنثر، يمثل كتاب أناشيد مالدورور رفضا لكل تشكيك في قوة الأدب ورفضا جذريا لكل أعمال الرومانسية.

كان أناشيد مالدورور عمل غريب ومدهش، أما اللغز فقد كان السيرة الذاتية الخاصة بالكاتب نفسه، غاستون بشلار يرى أنه لا وجود لشيء مهم في سيرة لوتريامون، علينا البقاء داخل النص، هناك تكمن الأصالة، لكن النص محير أكثر من حياة لوتريامون، كلام بشلار عقد الأمر أكثر بنفيه لأي علاقة بين أناشيد مالدورور وحياة كاتبها، هذا الفصل بين العمل والحياة يحرم العمل من المعنى، في غياب هذا الربط بين العمل والحياة ينظر بشلار إلى أناشيد مالدورور كجنون مكتوب، وعلينا لكي نفهم ولو قليلا هذا العمل أن نتعلم الآلية التي يربط بها الكاتب الوعي باللا وعي ومن ثم قلب ما هو موجود في اللاوعي إلى لغة، إذا تم عزل الكاتب عقليا أثناء الكتابة فما هي علاقته بالواقع؟ وكيف يكتب عن واقع هو غائب عنه؟ الصور الأدبية في أناشيد مالدورور تحتاج إلى عقل عظيم لكتابتها، فكرة الجنون هذه لا تمنحنا شيئا عن عمل لوتريامون ولا عن حياته،، شخص كرّس حياته لعمل واحد، هذا العمل أصبح نقطة فاصلة في تاريخ الأدب، وتحول هو وعمله إلى رمز للقرن التاسع عشر، لا يمكن أن

نصدق أنه فعل ذلك ليقال عنه مجنون، أما إذا تعلّق الأمر بكيف فعل ذلك؟ بالنسبة لبشلار فعل ذلك لأنه شاعر بدائي، لكن البدائية في الشعر تتطلب التخلص من الثقافة السائدة من القيم الفكرية والقيم الأخلاقية لعصر ما، ويجب خلق لغة لا نشم فيها رائحة الثقافة والقيم الفكرية والأخلاقية المراد التخلص منها، التناقض بين بشلار وبرغسون يشير إلى السبب وراء تمسك بشلار بمفهوم عدوانية الحركة لخلق الصورة الشعرية البدائية، ولفهم نص ما علينا القيام بتحليل ظاهري للخيال الشعري، فلسفة برغسون هي فلسفة عمل، الفلسفة فعل من وجهة نظر برغسون، هناك عمل مستمر بين القرار والعمل، وهذا العمل المستمر يحتاج إلى تخطيط، القرار هو المسؤول عن أصالة العمل، لا يمكن أن يقرر مجنون كتابة أناشيد مالدورور ويستمر لسنوات في كتابته دون تردد، الصورة الشعرية ليست فورية ولا لحظية، الصورة الشعرية هي الذاكرة المشتركة مع الواقع، لا معنى لصورة شعرية لا يربطها التسلسل العقلاني من خلال التأويل مع الواقع، البدائية عدوانية فقط لأنها تهاجم الواقع بقسوة حيوانية، الحديث عن كتابة الجنون هو دراما فقيرة لتفسير نصوص هي بمثابة شهادة ضد غطرسة الواقع، جاك رانسيير يقول:"تهتم السياسة بما يُرى وما يمكن أن يقال بشأن ما يرى"، لكن من لديه الكفاءة ليرى ويتكلم عما يرى؟ ، الكاتب والفنان عموما اختار الكتابة بدل التلويح باليد في وجه الواقع، هكذا تصبح اليد قابلة للتداول بين جمهور القراء، هذا التحول الجذري من التلويح إلى الكتابة يمثل ثورة في تاريخ الإنسانية، ثورة في منطق الرؤية، رؤية من يتحدث ومن أي مكان يتحدث، اليد أيضا قامة بهذه الثورة عندما غير الباوهوس معنى

الفضاء داخل البيت من خلال تعريف الأثاث من جديد لمجتمع جديد، وهذه الثورة في منطق الرؤية ما هي إلا نتيجة لتغير وظيفة الأثاث في البيت، اليد لم تتوقف عن القيام بثورات مشابهة عبر التاريخ، وفي إطار الكتابة نفسها يمكن اعتبار أناشيد مالدورور ثورة والحديث عن جنون الكاتب ليس أكثر من مناورة للهيمنة والسيطرة، ومحاولة إعادة تقسيم ما هو مرئي وغير مرئي، لوتريامون غير مرئي، ويتم الحديث عنه كأسطورة قديمة وبدائية، لوتريامون لا مكان له في مدينة أفلاطون، فهو صاحب المدينة ولديه الحق في حظر صور لوتريامون الشعرية، أفلاطون في المدينة الفاضلة يقرر من يرى وماذا يجب أن يقول بشأن ما يرى، قبل السرياليين ليون بلوي اكتشف لوتريامون بعد عشرين عاما من وفاته ؛ أي في عام 1890م، وذكر أن الكاتب توفي في مستشفى المجانين، وأنه كاتب وحشي وغير معروف، بل من الصعب تحديد ما إذا كانت كلمة الوحش كافية هنا، بحسب بلوي هو عبقري لكن مجنون، أما ريمي دي غريمونت في مقال له عام 1896م فقد قال:"كان شابا ذا أصالة غاضبة وغير متوقعة، عبقريا مريضا، وبكل صراحة عبقري مجنون"، "هذه الأغاني مفاجأة وضربة من العبقرية، أغاني شرسة وفيها كل حداثة الصور والاستعارات ولا تفتقر إلى الأصالة"، ومع ذلك هناك إصرار على أن الكاتب عاش مجنونا ومات مجنونا في مستشفى للأمراض العقلية، لقد كتب لوتريامون الواقع وقسوة الحياة، لقد حول الشر إلى كائن ملموس ومستفز ولا يمكن قبوله، كل الكلمات في أناشيد مالدورور هي فخ، خدعة، ولا تعني معناها الحرفي أبدا، مالدورور هو الشكل التوضيحي للشر الذي يعتبر جوهريا في هذا العالم، والأناشيد في حقيقتها هي عنف ضد هذا

الشر، عنف فلسفي ممزوج بسخرية سوداء، إن اعتبار الخير هو المبدأ الأول لا ينفي وجود الشر، وجود الشر جذري في تاريخ الإنسانية، الشر يتحكم فينا عندما يكون الخير محروما من كفاءة الفعل، يشكك لوتريامون في قولنا إن العنف ليس له جاذبية، يشكك في الأدب الذي لا يتحوّل فيه الواقع إلى مشهد نراه، وفي حال رؤيته جيدا علينا أن نسعى لتغييره.

قال ألكسندر دوماس في عام 1850م:"مونتيفيديو ليست مجرد مدينة، إنها رمز، إنه ليس مجرد شعب، إنه أمل"، كان لوتريامون يعيش في مونتيفيديو عاصمة الأوروغواي في اللحظة التي قال فيها دوماس هذه الكلمات، كانت المدينة صورة لأوروبا المستنيرة، جاء الفرنسيون إليها للدفاع عنها ضد هجوم الدكتاتور الأرجنتيني خوان مانويل دي روزاس الملقب في الأرجنتين بمرمم القوانين، عاش لوتريامون جزءا من الثالثة عشرة عاما الأولى من حياته في هذه المدينة المحاصرة لمدة تسع سنوات، السبب وراء هجوم خوان مانويل روزا هو الإطاحة بجمهورية الأوروغواي الشرقية، كان دخول النظام الجمهوري إلى أمريكا اللاتينية يعني نهاية المجتمع القديم وبداية مجتمع مدني جديد، كان المثقفون الأرجنتينيون المهاجرون إلى جمهورية الأوروغواي الشرقية يهاجمون خوان مانويل روزا في الصحافة التي تتمتع بالحرية في النظام الجديد، في فترة الحرب تحولت مونتيفيديو إلى مدينة للمرتزقة واللصوص والمعارضين في دول أوروبا، كان الخراب في كل مكان، وكل أنواع الأمراض والأوبئة التي تنتشر بين الناس، الجثث في الشوارع والأزقة والأرض العراء، عاش لوتريامون هذه الأحداث المرعبة، يصور بعض المؤرخين والنقاد والد لوتريامون في ظل هذه

الأحداث المرعبة كشخص عاشق للنساء، رجل مغامر وقع في حب الراقصة روزاريو دي توليدو، والراقصة غنية وصاحبة سفينة تجارية كبيرة، يصرف المال على ملذاته وسهراته اليومية، برجوازي سطحي يعيش في بيت كبير برفاهية تامة، البعض الآخر من النقاد والمؤرخين صور فرنسوا دوكاس كرجل مجد في عمله، مثقف لديه مكتبة تحوي كل الأعمال الكلاسيكية ويتبع فلسفة أوغست كومت، يقدر الأدب كثيرا والعلم بوجه عام، من السهل بكل تأكيد تسريب حياة إحدى هاتين الصورتين لفرنسوا دوكاس إلى حياة ابنه، ومن السهل أيضا وضع التحليل النفسي كنظرية تأسيسية لإقامة صلة بين خيال لوتريامون ونظرية فرويد، النظرية التي تنظر إلى العمل الأدبي وكأنه مجرد حلم، عندما عاد لوتريامون إلى فرنسا لم يختلف الأمر عما كان عليه في مونيفيديو، البيت كان هو السجن هناك والمدرسة هي السجن في فرنسا، وقد كان لوتريامون أكبر بسنتين من كل الطلاب في فصله، وهذا يعني معاناة كبيرة في فهم الآخرين وصعوبة في التعامل معهم، أضف إلى ذلك أنه من عالم غريب عنهم فهو من قارة أخرى، وهذا يعني أن لوتريامون غريب في الأوروغواي وغريب في فرنسا، وإذا تركنا الدراسة جانبا فإن الحرب كانت في انتظاره هناك أيضا، في 1870م اندلعت الحرب الفرنسية البروسية وسقطت الإمبراطورية الفرنسية، وبعد حصار باريس سقطت العاصمة في 28 يناير 1871م، كانت الجثث في الشوارع والفوضى في كل مكان، الناس يعانون الجوع والمرض والخوف، لوتريامون يشاهد هذا السيناريو وكأنه تكرار لطفولته، الحصار والحرب والموت ثلاث كلمات تلخص حياة لوتريامون، كيف يمكن البحث عن توازي بين عمل لوتريامون وحياته

بعيدا عن هذه الكلمات: الحصار والحرب والموت؟ كيف يمكن لأي منا قراءة أناشيد مالدورور دون الاطلاع على حصار مونيفيديو وباريس؟ أو دون فهم كيف تجعل الحرب المدن مكانا لكل الأوبئة والأمراض، وكيف يمشي الإنسان بين الجثث بحثا عن الطعام لسد جوعه، حياة لوتريامون كانت عبارة عن مواجهة مع الموت، موت أمه كان البداية لسلسلة طويلة من صور الموت، كان هناك أيضا أسطورة حول الاسم المستعار "لوتريامون"، البعض قال هو اسم أحد شخصيات الكاتب الفرنسي أوجين سو، أوجين هو كاتب روايات منها "أسرار باريس واليهودي المتنقل" أما اسم "مالدورور" فيعني الغموض الليلي ورعب الشر في اللغة القشتالية المحكية والتي بالتأكيد كان لوتريامون يتعامل بها مع الناس في مونتيفيديو، كذلك هناك أسطورة حول المصادر في أناشيد مالدورور، من وجهة بعض النقاد هناك اقتباسات في أناشيد مالدورور من غوته وشكسبير وهوميروس وفرجيل وهذا إثبات على أن لوتريامون مطلع على كلاسيكيات الأدب بشكل جيد، وربما يثبت تقدير فرانسوا دوكاس للأدب، ويثبت وجود مكتبة كبيرة في بيت العائلة في مونتيفيديو.

"كنت أرتجف، كما ترتجف حمم البركان الداخلية.أخيرا، وقد بات صدري المحصور عاجزا أن يطرد بالسرعة الكافية الهواء الذي يعطي الحياة، انفتحت شفتا فمي، وأطلقت صيحة...صيحة ممزقة لدرجة أني سمعتها!عِقال أذني انحلت بصورة مفاجئة، طبلتها قرقعت تحت صدمة هذه الكتلة من الهواء الرنان المدفوعة عني بقوة.....من بعد، لم يصل الصوت البشري إلى أذني إلا مع

الشعور بالألم الذي تولده الشفقة على ظلم كبير"[1]، أليست هذه هي صرخة إدوارد مونش وإيغون شيلي وفرانسيس بيكون؟ صرخة بسبب الشعور بالشفقة على هذه الإنسانية المعذبة، إننا في كل نشيد من أناشيد مالدورور نلمح لوحات إيغون شيلي، ربما وصلت أناشيد مالدورور إلى يد إيغون، كأن كلمات لوتريامون كانت مصدر إلهامه أثناء رسم لوحاته، كان أصدقاء لوتريامون يطلقون عليه اسم "الهامة"، وهذا الاسم يطلقونه على الأموات الذين يخرجون من قبورهم، في البورتريهات المزدوجة لإيغون نرى "الهامة" أو إيغون الذي خرج من قبره بجانب إيغون الحي، لقد أخذ إيغون عن لوتريامون استخدام الجسد للتعبير عن العذاب الإنساني والألفة غير المفهومة مع الموت، يعبر فن لوتريامون وإيغون عن الانحطاط في زمن الحرب، هناك تشابه واضح بين ما كتبه لوتريامون وما رسمه إيغون، فهو يختار لرسم لوحاته من يشبهون تماما ضحايا مالدورور، يرسم بورتريهاته الشخصية بالطريقة التي تجسد كلام لوتريامون عن نفسه في أناشيد مالدورور:"استيقظ، أيتها الشعلة العاشقة للأيام الغابرة، أيها الهيكل العظمي الضامر"، يبدو إيغون هيكلا عظميا في كل البورتريهات الشخصية، هذه العملية التي يتم من خلالها تدمير الذات أو الآخر في لوحات إيغون أو كلمات لوتريامون هي تعبير عن شهية الموت المفتوحة لقضم الجسد البشري، وعادة ما تستخدم هذه الشهية أداة لها هي الحرب أو الأمراض أو الأوبئة أو المجاعات، "لقد صار هيكلك العظمي هزيلا للغاية!النسيم العليل يؤرجحه

[1] كل الاقتباسات الواردة من كتاب "أناشيد مالدورور" هي عن طبعة المؤسسة العربية للدراسات و النشر-الطبعة الأولى 1982-ترجمة سمير الحاج شاهين

كمصباح"، يرسم إيغون بورتريها شخصيا وهو ينظر إلى المرآة فلا يرى إلا هيكل لوتريامون العظمي، في إحدى هذه البورتريهات الشخصية يظهر إيغون بهيكله العظمي الهزيل مع قضيب أحمر كبير، ثم نعود بسرعة إلى أناشيد مالدورور فنجد قول لوتريامون:"اسمعوا أفكار طفولتي، عندما أستيقظ، أيها الآدميون، ذوو القضيب الأحمر"، يصور إيغون كل شيء في لوحاته بطريقة لوتريامون، "رفعتُ ببطء عيوني السواداوية، المحاطة بدائرة زرقاء"، "الذي يمضي بلا تبصر، بوجه ميت بفضاعة، شعر منتفش، مشية مترنحة، وأذرع تسبح بعماء في مياه الأثير الهازئة"، هكذا يرسم إيغون بخيال لوتريامون، الكلمات تتحول إلى ألوان على القماش، لها القوة نفسها ونفس طعم السخرية من الواقع، "لم يرَ أحد بعد تجاعيد جبيني الخضراء، ولا عظام وجهي الهزيل النافرة"، إيغون جعل هذه الصورة مرئية لنا جميعا، رسمها بنفس اللون الأخضر الذي تحدث عنه لوتريامون، "سأسحقك بين عظام أصابعي كقطعة من المادة الرخوة"، "اليد الجافة التمفصلات القوية"، في كل نشيد من أناشيد مالدورور نجد الأيدي العظمية التي رسمها إيغون فيما بعد، "لقد رأينا بائعات هوى يهاجرن بمرح من الجزر البريطانية، ويعبرن المضيق، كن ينشرن أجنحتهن، حائمات، في جماعات مذهبة، حول الضوء الباريسي، وعندما كنت تلمحهن، كنت تقول:"لكنهن لايزلن طفلات، ليس لهن من العمر أكثر من عشر أو اثنتي عشرة سنة"، "فستانها المثقوب في أكثر من موضع، يقوم بحركات متقطعة حول ساقيها العظميتين والمليئتين بالوحل"، أليس هذا ما يرسمه إيغون عندما يرسم النساء العاريات في لوحاته؟ ، هناك قاسم مشترك بين لوتريامون وإيغون وهو الرعب، ومحاولة

جعل هذا الرعب مرئياً لنا جميعا، لا يغطي لوتريامون أو إيغون وجهه بيده أمام هذه الصورة المفزعة للعالم، "كل مرة، لم يكن كذابا، كان يعترف بالحقيقة ويقول إنه كان قاسيا، أيها الآدميون، هل سمعتم؟ إنه يجرؤ أن يقول ذلك من جديد بهذه الريشة التي ترتعش"، "الحقيقة هي ثلاث مرات أسوأ من الحلم"، عاش لوتريامون وإيغون في "كبرى عصور الكارثة، عندما كانت حرب كريهة تهدد بأن تنصب خطافها على صدر بلدين عدوين، أو عندما كانت الكوليرا تتأهب لتقذف بمرجامها العفونة والموت في مدن بكاملها"، الحقيقة على رأس ريشة لوتريامون قاسية، الحقيقة على رأس فرشاة إيغون قاسية، لكن عالم الموت يفرض على الإنسان القسوة، فشل الحضارة جعل اليأس يتسرب إلى قلوب المثقفين، "هكذا إذن يا مالدورور، كنت غلابا!هكذا إذن، يا مالدورور غلبت الأمل!من الآن فصاعدا سيتغذى اليأس من أصغر جوهر فيك!من الآن فصاعدا، تدخل، بخطى متعمدة في مهنة الشر".

القرن التاسع عشر هو قرن الرؤية، قرن يشبه خزانا من اللوحات والنصوص التي تشكل صورة واحدة لعالم فقد عقله، كانت الصورة هي الصورة الخالصة بالنسبة للوتريامون وإيغون وأجيال من بعدهم، لكن الأهم من ذلك هو أولوية الواقع على اللغة، "عندما أضع على قلبي هذا الاستفهام الهاذي والصامت، فإن بساطة الأسلوب تتصرف على هذا النحو من أجل لوحة الواقع أكثر منه من أجل جلال الشكل"، كأن إيغون سمع هذه الكلمات ومسك بالفرشاة ورسم لوحة الواقع، المقاطع في أناشيد مالدورور هي مشاهد ليلية ونهارية، مناظر خلابة وممرات مزعجة، عواصف عنيفة وفوانيس ليلية يمر

الزمن بجانبها بهدوء، تختلط صور الأحلام مع الجثث التي خلّفها الطاعون، تختلط البشاعة مع الجمال، صور التاريخ مع صور السياسة، وتحولات كثيرة بين الإنسان والحيوان أو بين السماء والأرض كل هذه الصور موجودة وتنعكس على مرآة الجسد الإنساني، الأطراف المقطوعة، الرأس المقطوعة، الهياكل العظمية، إيغون رسم كل هذه المشاهد بأسلوبه الخاص، كأنه تعاون مع لوتريامون على طريقة السرياليين، فقد قام هؤلاء عام 1925م بمشروع عمل جماعي يسمى طاولة التشريح يتم فيه إنتاج لوحات أو نصوص مكتوبة على ورقة وهذا الجزء يكون مخفيا في حين يكمل شخص آخر الرسم أو النص المكتوب، يمكن أن نتصور أن هذا المشروع قد تم بين لوتريامون وإيغون، لكن هذا المشروع أعمق من كولاج السرياليين لأنه يجعل الحياة نفسها وليس أي شيء آخر محاكاة للموت، يمكن أن نقف على طاولة التشريح في كل مرة مع اثنين مختلفين، الحدود بين هذه الشخصيات غير مستقرة، مثلا لوتريامون ومالدورور إيغون وشخصيته الأخرى في البرورتريهات المزدوجة، لوتريامون وإيغون الخارج من القبر "الهامة"، إيغون ومالدورور الذي على وجهه لا تتوهج سوى انعكاسات الجثة"، عاش السرياليون في هذه المرحلة في ظل أسطورة لوتريامون، أندريه ماصون وسلفادور دالي وبيكاسو، أندريه بريتون وأراغون وفيليب سوبولت وميشيل ليريس وجورج باتاي وغيرهم، وتم ربط مصير الحركة السريالية بلوتريامون ورامبو بشكل تام، أهم ما في أسطورة لوتريامون بالنسبة للسرياليين هو الاعتداء على هوية الكاتب، سيرة حياته كانت لغزا، والاسم المستعار هو بمثابة محو لأثر الكاتب الحقيقي، لكن الاسم الحقيقي نفسه يعتبر علامة تعسفية،

تجعل المؤلف معزولا ويعيش فرديته، الاسم هو ما يحدد علاقتنا مع الآخر ويحدد هويتنا، لكن الاسم المستعار من ناحية أخرى قد يحقق المطلوب منه، فقد أصبح اسم "لوتريامون" مرتبطاً بالأوساط الفكرية والفنية أكثر من إيزيدور دوكاس بكثير، كانت السيريالية ثورية بالضرورة ووجدت في أناشيد مالدورور ضالتها التي تبحث عنها، ففي هذا الكتاب وجدت الطليعة الأوروبية حلمها ومقترحات جديدة في مجال الأخلاقيات والفن، والحقيقة أن إيغون وبيكون كانا أكثر إخلاصا للوتريامون من دالي وماصون، فقد قدم بيكون الصورة البعيدة عن هوس السيرياليين بالسياسة، قدم بيكون تكثيفاً للحظة الفنية في أناشيد مالدورور، أخذ قول لوتريامون:"أيها المراهق، اغفرلي، إن ذاك الذي أمام وجهك النبيل والمقدس، هو الذي حطم عظامك ومزق لحومك التي تتدلى من مواضع مختلفة من جسدك"، ورسم هذا الوعي المأساوي المرتبط بالحب والموت، الحرب تصنع من جسد الإنسان مأدبة كبيرة:"يجب أن نعرف كيف نحتضن، بعظمة أكبر، أفق الزمن الحاضر، ألم تسمع قط مثلا، عن المجد الضخم الذي تجلبه الانتصارات؟ ومع ذلك ؛ الانتصاراتُ لا تتم من تلقاء نفسها، يجب إراقة الدماء، الكثير من الدماء، من أجل توليدها، وإيداعها تحت أقدام الغزاة، وبدون الجثث والأعضاء المبعثرة التي تلمحها في السهل، حيث تمت المجزرة بحكمة، ما كان ليكون هناك حرب"، رسم بيكون السهل والمجزرة ليكون شاهدا على ما حدث، كان بيكون يجلس لساعات طويلة في محل الجزار ينظر إلى اللحوم المعلقة، ويفكر أنها ربما تكون أنا أو أنت، كانت لوحاته المأساوية والمثيرة للقلق بكل تفاصيلها المرعبة، تنتظر منا صرخة تشبه صرخة لوتريامون ومونش

وإيغون والبابا في لوحة بيكون نفسه، هذه الصرخة التي تلفت انتباهنا إلى تاريخ العين المأساوي بامتياز، لا يعلم الإنسان ما إذا كان يجب عليه أن يغطي عينيه أو يخفي خوفه وينظر رغم معرفته أن أشياء فظيعة تحدث في الواقع، مع إيغون وبيكون تحول سرد لوتريامون إلى معرض.

آرتو يقول:"الذي مات هو إيزيدور دوكاس، أما لوتريامون فهو حي بيننا، وما جعل لوتريامون ينجو من الموت هو أنه كاتب عبقري"، يقرب آرتو بين شاعر غاضب هو لوتريامون وفيلسوف غاضب هو نيتشه، وما يقرب بينهما هو قول الحقيقة بشكل مفرط في فرديته ورعبه، لوتريامون يعترف في بداية كتابه:"ليس حسنا أن يقرأ الجميع الصفحات التي ستلي، البعض فقط سيتذوقون هذه الثمرة المرّة دون خطر"، نيتشه أيضا يعترف بأن كتبه لا يجب أن يقرأها جميع الناس، الصعوبة في كتابات لوتريامون ونيتشه هو أنها بكاء من الفم، يقول لوتريامون:"إذا لم تتمكن من البكاء من خلال عينيك، فابكي من فمك"، لا يمكن تذوق دموع لوتريامون ونيتشه بسهولة، لا أحد يعرف ما إذا كانت دموع نيتشه من فمه أو من عينيه عندما كتب جينالوجيا الأخلاق، كما لا أحد يعرف ما إذا كان لوتريامون يضحك أو يبكي عندما كتب:"إني لا أخترع شيئا:الكتب القديمة حكت بأوسع التفاصيل، عن هذا العوز الطوعي والمخجل للنبل البشري"، يجب أن نتحدث عن هذه الحقيقة بصمت لأننا صامتون، كلام لوتريامون ونيتشه يعد اعترافا بعدم الثقة والشك في القارئ، لكن كم قارئاً يعلم أن كيفية القراءة هي نفسها كيفية العيش؟ يقال إن فيليب سوبولت كان في المستشفى في عام 1918م بسبب مشاكل صحية في الجهاز التنفسي، خلال النزهة

الصباحية التي يقوم بها يوميا قرب المستشفى وجد متجراً لبيع الكتب القديمة، وعندما دخل وقع بصره على كتاب صغير يسمى أناشيد مالدورور، دفعه فضول القارئ المحترف لشراء الكتاب، لم يكن فيليب يتوقع تلك العاصفة الهوجاء التي وضع نفسه أمامها، قرأ الكتاب وهو في قمة الانبهار، وأعاد في الصباح قراءة الكتاب مرة أخرى، يتصل بأندريه بريتون الذي جاء بسرعة وقرأ الكتاب، شعر بالصدمة نفسها، اتصل بأراغون الذي جاء مسرعا خوفا من أن يكون شيئا قد حدث لفيليب، كانت صدمته أكبر من الجميع، وبدأ حديث لم ينتهِ أبدا عن لوتريامون، كان بريتون ومعه أراغون يستمعان إلى فيليب في بهو المستشفى وهو يقرأ مقاطع من أناشيد مالدورور أثناء قصف الطائرات الألمانية لباريس، هذا هو الثلاثي السريالي الذي أعاد اكتشاف لوتريامون، يمكن أن أنظر الآن إلى ذلك الشاب المحاصر في باريس من قِبل القوات البروسية والموت وهو يكتب:"أكبر عباقرة المستقبل سيظهرون لي عرفانا صادقا بالجميل"، أذهل السرياليين قدرةُ لوتريامون على خلق صورة شعرية من خلال حقيقتين هما الخير والشر:"ما هو إذن الخير والشر؟ ! هل هما شيء واحد نظهر بواسطته بحنق عن عجزنا، وعن الشهوة إلى بلوغ اللانهاية حتى بأكثر الوسائل الخرقاء؟ أم هل هما شيئان مختلفان؟ نعم ...فليكونا بالأحرى شيئا واحدا"، أصبح لوتريامون الأب الروحي للسريالية، لا يمكن الاقتراب منه أو المساس به أو تصنيفه لأنه فريد واستثنائي، حدث ذلك بالرغم من الطمس الكامل لمعالم حياة إيزيدور دوكاس، وتم رفض أي معالجة لحياة لوتريامون نفسها، لا تحكم عليه، لا تلمسه، عليك أن تحترمه أو تصمت، وفي حين كان تأثير بودلير ورامبو يضعف، كان تأثير

لوتريامون في صعود مستمر وكاسح، وذلك بسبب التسارع الطوعي والتدفق اللفظي الداكن في نص لوتريامون، وهذا التأثير لم يتوقف أبدا على زعيم الحركة السريالية أندريه بريتون، ففي لقاء معه عام 1952م ذكر أنه لا يستطيع العودة إلى كل حياته الأدبية في تلك الفترة بكلمات معدودة، لكن ما هو أكيد أنه لا أحد ولا حتى رامبو استطاع تحريك شيء فيه، وحتى تلك اللحظة التي كان فيها في اللقاء مازال لوتريامون صاحب التأثير الأكبر عليه، وقال إنه لا يستطيع قراءة أناشيد مالدورور بهدوء ودم بارد، فهذا الكتاب بالنسبة لبريتون هو رسالة فوق احتمال البشرية، ومع ذلك يبقى المخلص للوتريامون هو جورج باتاي، الذي انشق عن الحركة وكوّن مع ميشيل ليريس وأندريه ماصون وكوليت بينو مجموعة أخرى، باتاي كان على خصام تام مع أندريه بريتون، لكن في كتاباته والقصائد التي كتبها كان يتفق معه حول هذه العبقرية التي يمتلكها لوتريامون، وهذا واضح في كل كتاباته وبشكل خاص كتاب العين والإيروسية وزرقة الظهيرة والتجربة الداخلية والأدب والشر ومدام إدواردا، كانت بعض مقالات باتاي تحمل عناوين مأخوذة من أناشيد مالدورور مثل "فتحة الشرج الشمسية" المقتبس من قول لوتريامون:"آه لو أن الكون، بدل أن يكون جحيما لم يكن إلا شرجا سماويا هائلا"، يبقى أن السرياليين بالرغم من تهور بعضهم في تلقي أناشيد مالدورور إلا أنهم هم من أنقذ لوتريامون من النسيان.

اللون موجود فقط من خلال لون آخر، لا وجود لموقف إلا في معارضة مع موقف آخر، كل شيء مصنوع من العلاقة مع شيء آخر، كل كاتب مصنوع من علاقة مع كاتب آخر، العلاقة بين سان جون بيرس ولوتريامون هي البحر

وحب الطبيعة، مالدورور يكره كل شيء في السماء وعلى هذه الأرض إلا البحر الذي يقول عنه:"كل ما يتعلق بك يثير اهتمامي"، في قصائد بيرس عن البحر سنجد روح لوتريامون وكلمات أناشيد مالدورور، ينظر بيرس إلى البحر كرحم لكل أحلامنا:"وهذا حلم بالبحر كما لم يحلم به أبدا..والبحر فينا هو الذي سيحلمه:البحر، منسوج فينا، حتى أدغاله السحيقة المهاوي، البحر فينا، ناسجا ساعاته الضوئية الكبيرة، وآثاره الفسيحة المعتمة-الإباحة كلها، الولادة كلها، والتوبة كلها.البحر!البحر!في فيضه البحري، في ازدحام فقاعاته وحكمة حليبه الفطريه، آه!في الغليان المقدس لحروفه الصائتة-الفتيات القديسات!الفتيات القديسات!البحر نفسه زبد كله، كمثل سيبيل التي تتلألأ على كرسيها الحديدي"[2]، إيزيدور دوكاس ولوتريامون في كثير من الأحيان لا يشاركون مالدورور وجهات نظره المعبر عنها في أناشيد مالدورور، في كثير من الأحيان يقف إيزيدور دوكاس على الحياد ولوتريامون يختفي كأنه غير مهتم بما يقال، لكن عندما يكون الحديث عن البحر نجد مشاركة كل الأصوات في السرد، وفي المقطع التاسع من النشيد الأول تتداخل الأصوات:"أيها الأوقيانوس الشيخ، أيها العازب الكبير، عندما تجوب العزلة الاحتفالية لممالكك البلغمية، فإنك تفتخرعن حق بعظمتك الطبيعية، وبالمدائح الصادقة التي أسارع في إزجائها إليك، إنك تنتشر، متأرجحا بشهوانية بفعل الدفقات الرخوة لبطئك الجليل، الذي هو الأعظم بين كل الصفات التي وهبتك إياها السلطة العليا، إنك تنشر،

[2] - كل الاقتباسات الواردة في هذا المقطع عن الشاعر سان جون بيرس هي من منارات(الأعمال الشعرية الكاملة) ترجمة أدونيس_المدى-طبعة خاصة 1999.

وسط سر معتم، كل مساحتك السامية، أمواجك التي لا تضاهى، مع الشعور الهادىء بقدرتك الخالدة، هذه الأمواج تتتابع بشكل متواز، مفصولة عن بعضها بفسحات ضيقة، لا تكاد الواحدة تنقص، حتى تذهب أخرى إلى مقابلتها وهي تتضخم، يصاحبها الصخب الكئيب للزبد، الذي يذوب، لينذرنا بأن كل شيء زبد.(و بالمثل، الكائنات البشرية، تلك الأمواج الحية، تموت الواحد بعد الآخر، لكن دون أن تخلف صخبا مزبدا).الطائر المهاجر يرتاح فوق الأمواج بثقة، يترك نفسه يستسلم لحركتها، المليئة بجاذبية أبية، إلى أن تكون عظام أجنحته استعادت نشاطها المعتاد لتواصل حجها الهوائي.أريد للمهابة البشرية أن لا تكون سوى التجسيد الحي لانعكاس مهابتك. إني أطلب الكثير، وهذا التمني الصادق فخر لك، إن عظمتك الخلقية، صورة اللانهاية، هي واسعة كتفكير الفيلسوف، كحب امرأة، كالجمال الإلهي لعصفور، كتأملات الشاعر، أنت أجمل من الليل.جاوبني، أيها الاوقيانوس، هل تريد أن تكون أخا لي؟ "تتغذى كلمات بيرس ولوتريامون عن البحر بكل الكلمات الممكنة، ذهب كل منهما في اتجاه، بيرس إلى الصين ولوتريامون إلى أمريكا اللاتينية، لكن البحر جمعهما في مكان واحد، يتجذر شعر لوتريامون في الفكرة والإرادة مع الموهبة، أما بيرس فيتجذر شعره في خيال الباروك والعالم اللاتيني والإغريقي مع الموهبة، لكن يلتقي مع لوتريامون عندما يتم البحث عن طريقة فخمة للحديث عن البحر، ويجتمع معه أيضا إذا تعلق الأمر بحب العلوم الطبيعية وخاصة علم الحيوان، لا يمكن أن تكون هذه الاهتمامات مجرد مصادفة فكرية، لقد كان بيرس قريباً من السرياليين على الرغم من رفضه القاطع لحركتهم، ورفض خرافة الإلهام القادم من العقل

الباطن، نعم هناك لاوعي لكن على الشاعر أن يسيطر عليه ليتقدم الشاعر في كتابة نصه، هناك من وصف اللاوعي بشمس منتصف الليل والجفون الداخلية، لكن يبقى العمل الشعري كما قال فاليري:"عمل ذكاء وضمير" . بيرس كان مطلعا على كتابات السرياليين واهتمامهم غير المسبوق بأناشيد مالدورور، ونجد في تبجيل بيرس للبحر صدى كلمات لوتريامون:"أريد أن أحييك وأقوم نحوك بشعائر الوداع! أيها الإوقيانوس الشيخ، البللوري الأمواج!...إن عيوني تتبلل بدموع غزيرة، ولا طاقة لي على المتابعة، لأني أشعر أنه قد حانت اللحظة كي أعود بين البشر الفظاظ الهيئة"، وبيرس يقول:"الرجل ذو القناع الذهبي يتعرى من ذهبه تمجيدا للبحر"، لا شك أننا نشعر بحضور لوتريامون بطريقة سرية في كلمات بيرس عن البحر وعن الطبيعة، نشعر بمذاق أناشيد مالدورور وقد عجن مع الكتاب المقدس وأفكار وأساطير لاتينية وإغريقية.

لماذا لم ينتحر إميل سيوران؟ في العصر الذي نعيش فيه يمكن القول إن مستقبل المتشائم يبدو متفائلا جدا، المتشائم يجد أصدقاء كثيرين، وهكذا حصل سيوران على إعجاب الكثيرين، الملل، اليأس، التعفن، التحلل، الأرق، المرارة، هذه هي الكلمات التي تدور حولها كتابات سيوران، لم يتعب أبدا من عتاب ولوم البشرية، الناس بالنسبة لسيوران لعنة ولا يمكنهم الهروب من مصيرهم الجهنمي، لكن هذا التشاؤم غير المسبوق ليس له مصداقية، فكيف يجلس إنسان يكره العالم والإنسانية ونفسه عقودا من الزمن ليكتب فقط، عندما مات سيوران كان قد نشر ستة كتب بالرومانية وعشرة بالفرنسية، ويسافر على الدراجة في ربوع فرنسا وإسبانيا، ولهذا نسأل أنفسنا لماذا لم ينتحر سيوران في حين أن كتبه

كانت بمثابة تشجيع للآخرين على هذا الأمر، سيوران لا يستطيع تحمل معاناة السعادة ولا معاناة الموت، هو في مكان ما، داخل مرآة نقية وغير مأهولة ولا وجود فيها لجنة أو نار، نيتشه أيضا كان متشائما بسبب ركود وانحطاط الإنسانية وليس من الإنسان نفسه، أما سيوران فلم يعد لديه أي أمل فيه ولهذا يحتقره، سيوران يعتقد أن الانتحار فكرة برجوازية، وأن موته لن يكون إلا في الكتابة، وبهذه الطريقة تتحول الكتابة إلى استراتيجة للهروب من الموت:"أعيش فقط لأنني أستطيع أن أموت في الوقت الذي أريد دون فكرة الانتحار، كان من الممكن أن أموت منذ فترة طويلة"، كتب سيوران عن الانتحار كثيرا وجعل من تأجيله ثروة تدعم مشروع الحياة، لكن كل ما قاله سيوران عن هذا الموضوع يدور في فلك أناشيد مالدورور، إذا تكلم سيوران عن الانتحار نشعر أن روح لوتريامون هي من يتكلم:"كل واحد يقول:"لست أنا من قد يغرق نفسه". " إنهم يلومون الشاب الذي انتحر، إنهم يعجبون به، لكنهم لا يقلدونه، ومع ذلك وجد هو من الطبيعي جدا أن ينتحر....ايه أنت، يا هولزر، الذي كنت تظن نفسك جد عاقل وقوي، ألم ترَ، بفضل قدوتك ذاتها، كيف أنه من الصعب في سورة يأس، الاحتفاظ برباطة الجأش التي تتباهى بها.آمل أنك لن تسبب لي بعد الآن ألما مماثلا، وأنا، من جهتي، وعدتك أن لا أحاول الانتحارقط "، أليس هذا ما يقوله سيوران في كل كتاباته عن الانتحار وهو أن على الإنسان أن يختار اللحظة المناسبة كي يغادر الحياة، أما أنا فقد وعدتكم أن لا أغادرها أبدا، نشعر في كتاباته أنه يوسع غيرة لوتريامون من الحياة، يكرس كتاباته للبحث عن نقاط ضعفها الحميمة، لكنه يعدنا بأن لا يخونها، يقول لوتريامون:"لقد تلقيت الحياة

كجرح، ولقد حظرت على الانتحار أن يشفي الندبة"، هكذا ينظر لوتريامون إلى الحياة كندبة لا يمكن الشفاء منها، لكنه حظر على نفسه الانتحار، وهذا ما فعله سيوران، وكأنه يؤكد مقولة: أفضل طريقة للتخلص من عدو، هي التحدث عنه بشكل جيد في كل مكان، هكذا يتخلص سيوران من الانتحار ولكن بطريقة لوتريامون، فسيوران يرفض السماء والأرض، يرفض الإنسان ويرفض نفسه، لكنه وعد بأن لا ينتحر، بل يترك الندبة واضحة مثل لوتريامون لنراها جميعا، الكتابة هي هذه الندبة، لقد استخدم سيوران سخرية لوتريامون وخاصة عندما يتحدث عن الضحك:"مع أنه يتعذر جدا، وفقا لبعض الفلاسفة، التمييز بين المضحك والمحزن، بما أن الحياة ذاتها هي مأساة هزلية، أو مهزلة مأساوية"، "إني لا أعرف ما هو الضحك هذا صحيح، بما أني لم أختبره بنفسي قط"، هناك مقاطع كاملة في أناشيد مالدورور تكتشف أن كتابات سيوران ليست سوى تفكيك لتكثيف لوتريامون المذهل، وعند قراءة أناشيد مالدورور نكتشف أن سيوران لم ينتج شيئا جديدا حقا.

أناشيد مالدورور ما هي إلا سخرية من الفلسفة المثالية، سخرية من مدينة أفلاطون التي تنير شمسها كل شيء ولا تترك مجالا للظلال التي تستر عيوب الإنسانية، الشر مطرود من هذه المدينة بقرار، وهذا بحد ذاته شك وعدم ثقة في الإنسانية وقدرتها على فعل الخير، إنها مدينة بشعة لكن وردية، مدينة يسعى فيها أفلاطون لمحو وصمة الشر التي عرفها كل التاريخ الإنساني، هل كان لوتريامون شريرا؟ هل حقا كان يكره البشر؟ الإجابة بكل تأكيد لا، فهو نفسه في أناشيد مالدورور يقول:"إني أضحك بأعلى صوتي، عندما أفكر بأنكم تلومونني لأني

أنثر اتهامات مريرة ضد الإنسانية، التي أنا أحد اعضائها...لن يكون من الصعب عليَّ أن أبررها، بأن أروي ما رأيته، دون طموح آخر سوى الحقيقة"، الشاعر ملعون لأنه يصل إلى المجهول، يرفض أن يقدم لنا العزاء اللازم، لا يمكن التعبير عن القذارة والفساد بطريقة جميلة، يمكن التعبير عنها فقط بقبح جميل، بكلمات مزعجة وصور وحشية، كان لوتريامون هو بداية ثورة القبح الجميل:"إن الشعر، حتى يومنا هذا، قد سلك طريقا خاطئا، لقد تجاهل مرتفعا حتى السماء، أو زاحفا حتى الأرض مبادئ وجوده"، ما الذي على الشعر فعله؟ قول الحقيقة بلا تردد، ولن تكون الحقيقة إلا بشعة ومؤلمة، "إن شعري لن يرتكز إلا على مهاجمة- بشتى الوسائل- الإنسان، ذلك الوحش الكاسر"، يحتاج مثل هذا الشعر بالإضافة إلى الثقافة العالية، الجرأة، الوقاحة، الشجاعة، التمرد، يحتاج إلى تعزيز العدوانية والأرق المحموم، هذا ما تعلمته السريالية والطليعة بالكامل من لوتريامون، وهذا ما حوله سيوران إلى ممارسة ضد مجتمع معادٍ بطريقة ضمنية أو صريحة، فعل ذلك في عالم من نشوة الأرق، وقد اعتبر الأرق أعظم تجربة عرفها في حياته، يقول:"عندما كنت في العشرين من عمري توقفت عن النوم"، لوتريامون يقول في أناشيد مالدورور:"إني نادرا ما أجد الراحة في الليل، لأن أحلاما فظيعة تعذبني، حين أتوصل إلى النوم في النهار يتعب فكري تأملات غريبة، فيما تتوه عيوني على هوى الصدفة في الفضاء، وفي الليل، لا أستطيع أن أنام، متى يجب علي إذن أن انام؟ "، "ها غني، منذ أكثر من ثلاثين سنة لم أنم بعد...شظية من الخشب تباعد بين جفوني المتورمة"، يتحول الأرق مع سيوران إلى شكل من أشكال البطولة ومعركة خاسرة مقدما، الإنسان من

وجهة نظر سيوران هو الحيوان الذي لا يستطيع النوم، ولتريامون يقول:"إن الذي ينام هو أقل من حيوان تم إخصاؤه عشية"، "سعيد من ينام في سرير من الريش، المنتزع من صدر بط العيدر، دون أن يلاحظ أنه يخون نفسه"، النوم خيانة للإنسانية، ولهذا:"منذ يوم ولادتي الذي لا يلفظ، نذرت لألواح الخشب المنومة حقدا لدودا"، "من هو ذاك الذي لم يكافح ضد تأثير النوم، في مضجعه المبلل بعرق جليدي؟ إن هذا السرير، الذي يجلب إلى حضنه الملكات الميتة، ليس سوى قبر مكوّن من ألواح خشب الصنوبر المربع"، وسيوران يرى أن لا أحد لديه الحق في النوم، "الواقع دمر أحلام النعاس" يريد لوتريامون أن يقول بكلامه عن الأرق:من قادر على احتمال أن ينام وينظر إلى حلمه مدمرا قبل أن يدمره الواقع، لا يقدم سيوران أي جديد في موضوع الأرق حتى عندما يصف الأرق بأنه شيطانه، وموس قاسية، نجد لوتريامون قد قال قبله:"فليأت هذا اليوم المحتوم، الذي قد أنام فيه!عند اليقظة ستبرهن شفرتي، وهي تشق طريقا عبر عنقي، أنه بالفعل لم يكن هناك ثمة ما هو أكثر واقعية من هذا الأمر"، وعندما يقول سيوران:"تجولت طول الليل في الشوارع، مثل شبح، ثم جاءت الفكرة من عواء محنتي، هكذا ولد كتاب فوق قمة اليأس"نجد لوتريامون قد قال:"هذه ساعة أن ننام، أو نضحي براحتنا من أجل العلم " .."ما أن يحض الليل الآدميين على الراحة، حتى يمشي رجل، أعرفه، بخطى كبيرة في الريف"، كل ما له علاقة بالوجود المأساوي في كتابات سيوران نجد ما يقابلها بتكثيف كبير في أناشيد مالدورور، حتى عدم ظهور سيوران إعلاميا وعدم قبوله الجوائز يمكن النظر إليه كممارسة لقول لوتريامون في أناشيد مالدورور:"يوجد من

يكتبون بحثا عن التصفيقات البشرية، بفضل صفات القلب النبيلة التي تخترعها المخيلة أو التي يملكونها. أنا أريد تسخير عبقريتي لوصف ملذات القسوة!ملذات ليست عابرة ولا اصطناعية، بل، قد بدأت مع الإنسان، وستنتهي معه، لقد تسرب لوتريامون عبر السرياليين إلى الهواء الثقافي في باريس الزرقاء، ما أصبح يمثله لوتريامون في فترة ما بعد الحرب بالذات هو التناقض البشع في ضمير الإنسانية، والتناقض بين النظرة المثالية للإنسان وواقع ما يحدث، الحياة مليئة بالبؤس، الحداد، الأكاذيب، خيبات الأمل، الكوارث، ورائحة هذه الهزيمة أمام الواقع كان ولابد أن تنتشر في الأدب، كان في أناشيد مالدورور ما يبحث عنه الجميع وهو الحقيقة، الكتاب والأدباء والفنانون هؤلاء البدو الرحل كما قال عنهم دولوز جائعون للجمال ولما هو أبدي في الإنسان، وقد منحهم أناشيد مالدورور بتصميمه الماكر ما يبحثون عنه.

صدفة أخرجت أناشيد مالدورور من العدم، بعد كل ما حدث من تهميش وإقصاء وإنكار، صدفة يمكن النظر إليها كعدالة سماوية تخرج لوتريامون من النسيان، وتصبح النبوءة التي أطلقها حقيقة:"حين تكون بعض الروايات قد ظهرت، ستفهمون أفضل توطئة المارق، السخامي الوجه".

ما يلفت النظر حقا في أناشيد مالدورور هو قول لوتريامون:"علموهم أن يقرأوا، فإنهم سوف يثورون"، المثير في هذا الكلام هو:الناس يقرأون كل ما يكتب، لكنْ عدد قليل جدا من الناس خرج بشيء مما كتب، لوتريامون نفسه يشكل تحديا كبيرا للفهم والتأويل، وكأن لوتريامون يضمن بهذا التحدي عدم

موتنا بسبب الملل، في البداية لابد أن نشير إلى أن أناشيد مالدورور هي المكان الذي يبني فيه لوتريامون أسطورة حول إيزيدور دوكاس من خلال الإشارات وبعض التفاصيل عن نفسه، لقد كتب لغزا محيرا عن شخصه، واللغز هو أحد المصادر المؤسسة للأسطورة، الأمر الآخر هو حالة الرقابة على كل ما له علاقة بالفكر في تلك الفترة، تم استدعاء فلوبير للمحكمة بسبب مدام بوفاري، ورفض الصالون الرسمي لوحات إداورد مانيه، لهذا يقول لوتريامون:"أنا مدينة محاصرة، مهددة بالمجاعة وتفكر في الثورة"، ربما ينطبق هذا القول على باريس التي كانت محاصرة من قِبل الجيش البروسي، ومهددة بالمجاعة، أمر آخر هو أن لوتريامون عاش حربين في مونتيفيديو وباريس، وكل أنوع الأوبئة من الحمى الصفراء إلى الطاعون، وكل المجاعات التي هددت المدينتين، كل ذلك في أربعٍ وعشرين سنة، وزيادة في حيرتنا يقول لوتريامون في أناشيد مالدورور:"ها إنني، منذ أكثر من ثلاثين سنة لم أنم بعد"، "ولا يظن من ناحيته إني في الثلاثين"، "ثلاثون سنة من اختبار الحياة"، لماذا هذا الرقم بالذات ونحن نعرف أن عمره أربع وعشرون سنة؟ لماذا يصر في أناشيد مالدورور أنه في الثلاثين؟ هذه واحدة من طرق لوتريامون في تحديه لنا، علينا حل هذا اللغز وسط تكتل الخوف والحرمان والإحباط، هذا ما يخص شخص لوتريامون، أما ما يخص الكتاب فالأناشيد ليست قصيدة ولا راوية ولا مقالة، إنها عصية على التصنيف وعلى أرفف المكتبة، إنها إخصاء لكل التقاليد الأدبية السابقة، وهذا ما جعله ثروة بالنسبة للتأويل والتفسير، الكاتب في الأناشيد أحيانا يصبح القارئ، القارئ في لحظة ما يصبح هو الموضوع، المقدمة تصبح البداية، والبداية هي النهاية، هذا غير

تبادل الضمائر بشكل مستمر، بعض النقاد اعتبر أن كل ذلك يدل على أزمة هوية، البعض قال إنها غريزة الموت هي ما كان يكتب، والبعض قال إن الاسم المستعار هو محو لكل التراث الأبوي، والقضاء على دور الأسرة في ممارسة عملية للشعر، لقد كانت أناشيد مالدورور عنفا مدبرا ضد المجتمع، ضد الشعر نفسه، ضد التصنيفات، ضد الهوية، ضد الواقع، الفلسفة تستخدم الضحك في لحظات مميزة ونادرة للسخرية من الازدواجية، لكن لوتريامون يرفض ضحك الفلاسفة، من وجهة نظره الضحك في ظل هذا التمزق الذي تعيشه الإنسانية أمر غير لائق، الضحك في هذه الحالة عدوانية ضد الذات وليس ضد العالم، هناك فرق بين الصراخ والضحك، لوتريامون جعل الشعر يصرخ في حين كان الشعر قبله يجيد الابتسام والسخرية فقط، عدم وجود سيرة كاملة للكاتب جعل الأناشيد مغرية أكثر، لا وجود لمسودات أو مخطوطات، هناك فرق بين نسخة الأناشيد المطبوعة في فرنسا والتي طبعت في بلجيكا، من الذي اقترح الاسم المستعار "لوتريامون"، هل هو الناشر ألبرت لاكروا، أم أن إيزيدور دوكاس هو من اختاره، اسم المؤلف عنصر أساسي في العمل الأدبي، هذا الاسم يتحول مع الوقت إلى علامة تجارية للاستهلاك، هل لوتريامون كان مدركا لهذا الأمر واختار الاسم المستعار، هل هو الخوف من الرقابة والقمع، النجاح في الأدب هو خليط من الغاية والوسيلة، في هذا الخليط يعد اسم المؤلف وسيلة والصفحة المكتوبة وسيلة، ثرثرة المؤلف على وسائل الإعلام وسيلة، هذه هي سلطة الاستهلاك، لدرجة أن المؤلف ينسى في نهاية الأمر الغاية التي كتب من أجلها أول سطر.

لقد خلق لوتريامون أسطورته الخاصة بنفسه، لم يكن في حاجة إلى وسائل الإعلام، الغموض الذي يلف حياته الشخصية، الغموض الذي يلف أناشيد مالدورور صنع الأسطورة، في نهاية القرن التاسع لم يسمع به أحد، وكان تأثير أناشيد مالدورور صفر تقريبا، وعندما سيطر الكتاب على الأدب في باريس، قيل إن صاحب الكتاب مجنون، كان هذه أسطورة خرجت من رحم عجز رمزي في محاولة إيجاد تأويل لعمل لوتريامون، ما هو الصعب في عمل لوتريامون إلى هذه الدرجة؟ تنتمي أناشيد مالدورور إلى أدب الرعب الذي يميز الزمان الذي نعيش فيه، أدب تعيش فيه الذاتية واللغة بلا تفكير في المثالية ولا السياسة ولا الجماليات، وهذا الأدب يمكن اعتباره صورة من صور الرفض، أو المقاومة في زمن الأزمات الكئيبة وتراجع القيم الإنسانية، في أناشيد مالدورور نجد ملامح هذا الرفض:"تذكر هذه الحقيقة جيدا، إننا موجودون على هذه السفينة المنزوعة الصواري من أجل أن نتألم، إنها لجدارة، في الإنسان أن يكون الله قد وجده خليقا بالتغلب على أخطر آلمه"، العالم سفينة تترنح وسط بحر من الرعب والحرب والأوبئة، وسط سيطرة رأس المال:"إن أول شيء، كيما تصبح مشهورا، هو أن تملك المال.وبما أنك لا تملك المال فيجب أن تقتل كي تحصل عليه، لكن بما أنك لست قويا بما فيه الكفاية لتستعمل الخنجر، اعمل لصا.بانتظار أن تكون أعضاؤك قد نمت"، كل شيء يتغير مع نهاية القرن التاسع عشر، مداخن المصانع في كل الضواحي، الأيدي الحزينة من النساء والأطفال:"يذهب ليبلل يديه في دلو متهافت، كانت ماؤه المغطاة بزبد الصابون قد رأت أجيالا بكاملها ترتفع وتسقط، ويبتعد بعد ذلك بأسرع ما يمكن، عن هذه الأزقة الضاحوية، ليذهب

يتنشق الهواء النقي صوب وسط المدينة"، الضواحي مكان المصانع والقذارة من كل نوع، أجيال كاملة تعيش وتموت وسط هذه القذارة:"أولاد المصانع الذابلين"، هكذا يتحدث عنهم لوتريامون، عن العاهرات في سن الطفولة، عن الجوع والمرض والخوف:"إنه مالدورور!إنه يقود العواصم المزدهرة، ممغنطا إياها بسائل ضار، إلى حالة سباتية تكون فيها عاجزة عن مراقبة نفسها كما يجب"، هذا ما يكتب عنه لوتريامون في أناشيد مالدورور، هل كان يكره الإنسان؟ لا بكل تأكيد، فهو يكره الضحك إلا في حالة واحدة، وهي عندما يتهم بأنه يكره الإنسانية التي هو أحد أعضائها، هل يكره الله؟ لا بكل تأكيد:"أيتها العوالم بكاملها، أيها الإله الذي خلقها بروعة، أنت هو من أبتهلُ إليه ؛ دلني على إنسان يكون صالحا"، لوتريامون يكره العالم الذي "يتحرك كوكب متحير وسط انبعاثات كثيفة من البخل، الكبرياء، اللعنة والسخرية، التي تتصاعد كأبخرة طاعونية"، يكره الإنسان الذي تحول إلى مالدورور ويسخر منه، الصور التي يرسمها لوتريامون في أناشيد مالدورور نقرأها بغضب، لكن عندما نتخيلها كصور نضحك، وهذه المفارقة هي ما صنعت عبقرية لوتريامون، لهذا ربط السرياليون بين أناشيد مالدورور والفكاهة السوداء، هذه الفكاهة التي يعتبرونها ثورة متفوقة على باقي الأدب، ليس أمامنا سوى الضحك من اللقاء الشهير الذي رسمه لوتريامون بكلماته بين "آلة الخياطة والمظلة عند طاولة التشريح"، إن لوتريامون عمل الحقيقة والوهم سويا ضد الواقع، لكن قول السرياليين : إن لوتريامون كتب الأناشيد من مكان تحت أو وراء العقل فهذا كلام يمكن التشكيك فيه:"نرجو السماء أن يهتدي القارئ – المتجاسر وقد

أصبح مؤقتا ضاريا أسوة بما يقرأه – إلى طريقه الوعر المهجور، عبر مستنقعات الوحشة لهذه الصفحات الكامدة والمليئة بالسم ؛ لأنه إذا لم يجلب إلى قراءته منطقا صارما وحصر ذهن مساويا على الأقل لريبته، فإن الفيوض المميتة لهذا الكتاب ستبلل روحه كما تفعل الماء بالسكر، ليس حسنا أن يقرأ الجميع الصفحات التي ستلي، البعض فقط سيتذوقون هذه الثمرة المرة دون خطر"، لوتريامون يعلن تحديه لعقل القارئ وقدرته على التأويل، وفي الاقتباس السابق دليل على وعي لوتريامون التام بما هو مقدم عليه في التالي من الصفحات، وفيه دليل على غياب العفوية والتلقائية، لقد كانت أناشيد مالدورور إنتاجا واعيا ومصمما وفق منطق صارم، ما هو واضح جدا من خلال الأناشيد هو أن لوتريامون كان قارئا متجاسرا وضاريا، فكل مقاطع الأناشيد تشير إلى معرفة جيدة بالعلوم الإنسانية والعلوم التطبيقية:"طفق يبتسم وهو يتلقى الضربات، وحدثهم بعاطفة كبيرة، بذكاء عن كثير من العلوم الإنسانية التي درسها، والتي كانت تظهر ثقافة عظيمة في ذاك الذي لما يتجاوز بعد مرحلة الشباب"، لأن لوتريامون كان قد تعلم كيف يقرأ، قام بثورة على كل الأدب والواقع وعلى شخصه حين جعل من كلماته غاية وليس وسيلة للوصول إلى أي شيء سوى قارئ قادر على الضحك من أوجه التشابه بين الناس والحيوانات، والتشابه بين العالم الحقيقي والخيالي.

في 10 نوفمبر 1868م أرسل لوتريامون برسالة إلى فيكتور هوغو كتب فيها:"أنا أرتجف لأنني أكتب إليك، وأنا إلى الآن لا شيء في هذا القرن بينما، أنت كل شيء"، هل رد هوغو برسالة على لوتريامون؟ لا أحد يعرف إذا كان قد

فعل، في رسالة بعدها بتاريخ 23 أكتوبر 1869م إلى الناشر الفرنسي موليت مالاسيس الذي نشر سابقا أعمال بودلير كتب لوتريامون"اسمح لي في البداية أن أشرح لك وضعي، لقد كتبت عن الشر، مثل ميتسكيفيتش (شاعر بولندي)، بايرون، ميلتون، ساوذي (شاعر إنجليزي)، ألفريد دي موسيه، بودلير، لقد بالغت في العمل كالشوكة الرنانة لضبط وكتابة شيء جديد، بمعنى كتابة الأدب الرفيع الذي يتغنى باليأس فقط ليقمع الشر في القارئ ويجعله يرغب في الخير كعلاج، لذلك من الجيد أن يكتب المرء باختصار شديد، فقط بطريقة فلسفية وأقل سذاجة من كتَّاب المدرسة القديمة، الذي يعتبر هوغو وبعض الكتَّاب الآخرين الممثلين الوحيدين لها ومازالوا على قيد الحياة"، لقد كان احترام لوتريامون لهوغو صادقا، لكن هذا لم يمنعه من الثورة عليه، كان مدركا تماما أن أناشيد مالدورور هو ثورة على المدرسة القديمة وعلى الرومانسية كلها، والغريب أن هذا حدث وأصبح لوتريامون كل شيء في القرن العشرين، يكفي أن نقرأ قول أراغون وأندريه بريتون:"أحد أكثر الكتَّاب تعرضا للسرقة، من قِبل الأطفال المنافقين في الكتب الأبوية"، أو قول مارسيلين بلينيت:"بدون أناشيد مالدورور تبقى ثقافتنا غير مكتملة"، في القرن الثامن عشر كان العلم قد قطع عنق الشعر بشفرة من حديد، وفي القرن التاسع عشر تورم الحب في قلوب الرومانسيين، كان لابد من ثورة على كل ما سبق، ثورة داخل اللغة وفي الخيال وطريقة الكتابة، كانت اللغة رتيبة وفقيرة، لا شك أن معرفة لوتريامون باللغة الإسبانية منح الأفكار في نصه صلابة وطبيعة مختلفة عن النص الفرنسي، في تلك الفترة كان النص الفرنسي يبحث عن حساسية الأفكار وبراعة الجملة، كانت

النصوص تفتقد للقوة الأصلية التي صدم بها لوتريامون أكبر كتَّاب فرنسا في ذلك الوقت، الجُمل صوتها عنيف، والكلمة فيها ضراوة غريبة على ذلك العصر الرومانسي، ينبهنا لوتريامون في بداية أناشيد مالدورور إلى ضرورة القراءة دون رعب، نجد في هذه الأناشيد رعب القتل في حرب طروادة ووصف هوميروس للعنف والضراوة في القتال، لا شك أن الحرب في مونتيفيديو وباريس قد كانت ملهمة في صور لوتريامون المرعبة، وقد خلق من رعب هذه الحرب أناشيد تشبه الإلياذة في قسوتها، لقد استمر حصار منتيفيديو تسع سنوات وهو نفس عدد السنوات التي عاشتها طروادة تحت الحصار، وكانت الحرب بين شعبين شقيقين في حرب مونتيفيديو وأيضا في حرب طروادة، حدد بيير جان كابريتز 84 مصدرا قد استخدمها لوتريامون ومنها الترجمة الإسبانة للإلياذة، فقد كانت الترجمات الفرنسية تخضع للرقابة ويتم تخفيف المشاهد المرعبة والفاضحة فيها، ثنائية اللغة منحت لوتريامون الاطلاع على الكثير من الكتب غير المعروفة للكتَّاب في فرنسا، وأكثر لغة نجد فيها نهكة الباروك هي اللغة الإسبانية، خيال الباروك يعمل في إطار التدهور، الإثارة الجنسية، المرض، الجنون، الموت، المعاناة، الفقر الروحي، الإبهار، لقد وجد لوتريامون في فن الباروك ما يبحث عنه ورسم القبيح والمرعب في لوحات كرفاجيو وكريستوفانو ألوري، وهذا الأخير له لوحة بعنوان:"جوديث مع رأس هولوفرنيس"، تظهر فيها جوديث وهي تحمل رأساً في يدها بعد خيانة حبيبها لها، هناك نشوة باروكية في أناشيد مالدورور، نشوة بسبب العيش في العلاقة الحميمة بين الحياة والموت، فن الباروك هو الشكل الجمالي للكارثة والفوضى، في عصر الباروك يمكن التضحية

بأي شيء من أجل الرؤية، رؤية الرماد والدموع والخوف والرعب، كأن العالم في هذا العصر كان ممزقا بين الرؤية والكلام، عصر الكوارث، عصر الحرب والطاعون، عصر الوحوش والتناين الأسطورية، عصر رؤية الهيبة والقوة، خيال الباروك يتكون من الأضداد، والاختلاف المتناغم، خيال الباروك عين رائعة على خيبة الأمل، من هذا الخيال نسج لوتريامون أناشيد مالدورور.

لم يعرف لوتريامون الحب : "مع أنني أجهل ما هي الصداقة، ما هو الحب (من المحتمل أنني لن اقابلهما قط، على الأقل، من قِبَل الجنس البشري"، كيف عاش كل هذا البؤس بدون حب، بدون يد تجعل الحياة متوهجة" نشعر بكم الحزن في قوله:"لا يجب أن تكون العيون شاهدة على البشاعة التي وضعها فيَّ بابتسامة حقد جبارة، الكائن الأعلى"، إبعاد المرآة جزء من عدم النظر إلى البشاعة:"ظن الإنسان نفسه جميلا في كل العصور، أنا أفترض بالأحرى أن الإنسان لا يؤمن بجماله إلا بداعي الكبرياء، لكنه ليس جميلا حقا وأنه يشك في هذا الأمر ؛ إذ لماذا ينظر إلى وجه شبيهه بكل هذا الاحتقار؟ "، ربما لم يستطع لوتريامون تجنب النظر إلى نفسه، لكننا نشعر بالرغبة في الحب عندما يقول:"إنه لجميل أيضا أن نعطي حياتنا من أجل كائن بشري، وأن نحتفظ هكذا بالأمل بأن كل البشر ليسوا أشرارا، بما إنه قد وجد واحد أخيرا"، يظهر علينا وجه لوتريامون الشاحب من قاع البحر، مشوه بماء العازب الكبير، البحر يعطيه ملامحه غير المتبلورة، هذه الوحدة هي الجمال الخشن الذي يعذب بلا رحمة، أفكر في لوتريامون المزروع في العزلة وأنا أنظر إليكِ، لا أتذكر من قال:لو أن لي مائة عين ومائة يد لإرضاء فضولي، ستكون غير قادرة على القيام بذلك، في كل مرة

أنظر إليكِ يظهر قوس قزح كمفاجأة، كل الأدب خائن أو مشكوك فيه إذا لم يتحدث عن هذه النظرة التي تشبه الجدار بيني وبين الألم، أجلس بجانبكِ نقرأ أناشيد مالدورور، صوته يتكلم عن أسرار الإنسانية المعذبة، عن الأيدي الحزينة التي تقف في المسافة بين الرجل والإنسان، الأيدي التي تشبه أزرق باريس، الأيدي التي لا تنظر إلى الحياة إلا كنضال ضد الحزن والموت، تحلم يداكِ بعالم منظم يمكن تفسيره وفهمه، ولوتريامون يحلم بعالم لا يتحمل مسؤولية تشويه وجودنا، ننتقل مع لوتريامون من فندق إلى فندق، نبحث عن العزاء في وجه السين، النهر لا يتغير وجهه مثل البحر، العازب الكبير له وجه شنيع في أحيان كثيرة، باريس تعرفنا جيدا أنا وأنتِ، كم أحب النظر إلى باريس في عينيكِ، النظر إلى هذا الإغواء الذي يشبه لهب العشق، نجلس بالقرب من صمت باريس الذي يغار من صمت الحب، نقرأ أنا وأنتِ أناشيد مالدورور ولوتريامون يمر في ظل الحياة، اللقاء مع باريس لا يشبه اللقاء بين آلة الخياطة والمظلة عند طاولة التشريح، هذا اللقاء يشبه لقاء الأيدي الحزينة بعضها ببعض، هذا اللقاء لا يستنفد نفسه على الفور، ويحتاج المثابرة لخلق جمال اللحظة، باريس تنظر معي إليكِ وتشعر بالغبطة، النظرة إليكِ تُجزِّئ الواقع المرّ، نظرة فيها الكثير من رواقية دولوز الحزينة، وعمق الأسطورة في حياة لوتريامون، باريس تشبه أغنية قوية، تضيء يديكِ بأشعة جمالها، يدكِ ليس لها مأوى إلا في الأزرق الحزين، هناك معكِ في المأوى الحميم لا تكون الحياة هشة ومؤلمة، الكتابة هي نتاج العزلة، لكن معكِ شعرت بأن الحروف لها شكل المخمل الأسود، الحروف بين أصابعكِ لها ألوان تشبه دموع المعاناة، جميلة وحميمة ولا تمزق الروح، لوتريامون يفكر في ارتعاش

الموت أمام الحب، يفكر في خلق وحوش رائعة تنهش وجه العزلة بتقوى شديدة، يقف بجانبك أمام لوحة ميغيل دي مانارا "نهاية المجد الدنيوي" ويبتسم، ويفكر في أعمال الرحمة الستة:"إعطاء الطعام للجائع، إعطاء الماء للعطشان، إعطاء مكان للمشرد، إعطاء ملابس للعاري، إعطاء الرعاية للمريض، وزيارة المسجون، ينظر لوتريامون إلى وجهكِ كنهاية لكل الآلام التي عرفها، يتذكر شظية الخشب التي تباعد بين جفونه، أنظر إلى يديكِ الحزينة التي رسمت قصة اللقاء الأول، هناك بين اعتراف العلماء واعتراف الأدباء تبقى الأيدي الحزينة تغني أغنيات تشبه طقوس الصمت، يدكِ التي تشبه صفاء البدائية أو لحظة لمس القداسة الغائبة، يدكِ القديمة جدا تصنع الحزن وتطرد سم التاريخ، هذا العالم يبدو كحجرة مضاءة عندما ترتفع أصابعكِ في الهواء، أنظر في وجه الحرب وأمشي في الطريق المليء بحصى الكلمات، يد الكاتب مصنوعة من رخام أبدي، من نار الحضارة وغبار الموت، لوتريامون يخلع معطفه ويجلس ويغني الحياة بطريقته الخاصة، يبلل يديه في نافورة عواء الإنسانية القديم، وعلى حافة الحلق صرخة رسمها مونش وإيغون وبيكون، الحب يسير معنا ضد الوقت وضد الموت، أضع يدي على يدكِ لنفهم معنى الوعي الأبدي، لنفهم الألم المكثف في الروح الإنسانية، أضع يدي على يدكِ وأفكر في المسافات الملونة بالأزرق، أفكر في الطين الذي خلقنا منه، وفي الحب الذي يلمع كتعويذة أخيرة في عالم لا يقود فيه ولا يطارد فيه مالدورور الأمل كفريسة.

"ملحق"

"لن أترك ذكريات"

سيرة خيالية لـ إيزيدور لوسيان دوكاس

(كونت دي لوتريامون)

"من الضروري أن نترك (علم الأمراض العادي) لكتابة ثورة السيرة الذاتية، مبدأ هذه الثورة هو أننا يجب أن نخترع العديد من الحيوات الوهمية لإيزيدور دوكاس، إذا كنا نريد أن يكون لدينا إمكانية اكتشاف يوما واحدا في حياته الحقيقية"

ميشيل بيرسنس

"أناشيد مالدورور عمل فريد من نوعه، لا يوجد شيء مماثل له في الأدب"

لو كليزيو

النظرة هي مفهوم معين للعالم، النظرة بحب لأي شيء هي علاقة ضمنية مع العالم، المنظر الطبيعي يشبه الفكر، والفكر ينكشف أمامنا مثل المشهد الطبيعي، الماء يدخل مجال التصور، الماء هو تفوق الأفقي على الرأسي، الغابة، التلال، الأنهار، في لوحات الرسامين تصور فريد للفضاء المادي، لكن أن تعيش المنظر الطبيعي كتجربة أمرٌ آخر، المشهد الطبيعي حالة روحية، بهذه الطريقة تكون لدينا مشاعر جغرافية، كان الصغير يجلس فوق سطح المنزل رقم 544 في شارع كاماكوا، ينظر بشغف وحميمية إلى ريو دي بلاتا، وهو الخور الذي تكوّن نتيجة الاقتران بين نهر باراغواي ونهر بارانا على الحدود بين الأرجنتين والأورغواي، الأفق المفتوح أمامه يفتح معه حوار، أفق اللقاء بين السماء والأرض، الأفق الذي لا يعرف الإنسداد أو الإنغلاق على نفسه، ينظر الصغير إلى الماء، ويفكر في أن على الإنسان عندما لا يكون لديه شيء ليقوله أن يذهب ويسمع حديث الماء، الطيور بسيقانها الجميلة، تشبه شظايا القصائد المتوحشة، الأفق هناك بين المرئي واللامرئي، بعيد عند حافة المصير الإنساني، الصغير لا يريد أن يتذكر المشهد الذي خلفه تماما، مشهد الأفق السياسي المسدود، أفق الحرب والموت والدمار، صوت "أولالي بودري" زوجة "أوجينيو بودري" عرابه وصديق والده يأتي من بعيد:"إيزيدور، إيزيدور"، يهبط درجات سلم المنزل الكبير، كان المنزل على الطراز الريفي الإسباني، بنوافذ عالية تنتهي بقوس نصف دائري، والشرفات مسيجة بتصاميم جميلة من الحديد المطاوع، مر أبوه فرانسوا لوسيان دوكاس متجها إلى مكتبه في الركن البعيد من المنزل، فرانسوا والد إيزيدور هو ابن الفرنسيين لويس دوكاس ومارث داري، ولد فرانسوا في 12 مارس 1809م في

بلدية بازيت، العائلة من الطبقة البرجوازية مكوّنة من سبعة أبناء والأب والأم، عمل فرانسوا دوكاس مدرسا خلال الأعوام 1837، 1838، 1839م، في 4 سبتمبر 1839م انتقل للعمل في المجلس البلدي، ثم ترك هذا العمل في العام نفسه وهاجر إلى الأوروغواي للعمل بالقنصلية الفرنسية هناك، هاجر بعده بقليل لوسيان دوكاس ودوكتوف دوكاس وليسيا دوكاس إلى الأرجنتين، أما والدة إيزيدور فهي "سلستين جاكيت دافيزاك" وفي أوراق الوفاة كُتب الاسم بهذه الطريقة:"سليستينا جكويتا دافيزاك"، سلستين من قرية سارجونييت، هذه القرية الزراعية عبارة عن مجتمع صغير بالقرب من تاربس وفيها عمل فرانسوا مدرسا، كانت سلستين تعمل كخادمة في دوقية في تاربس، تم اللقاء بين فرانسوا الشاب المثقف والأنيق والساخر والعاشق للنساء وسلستين الجميلة والمهذبة والبسيطة في حفل خيري، هذا اللقاء الأول كان في زيارة قام بها فرانسوا لفرنسا لتصفية بعض الأمور العالقة، لقد صدمت سلستين فرنسوا إلى درجة أنه تقدم إليها وطرح عليها هذا السؤال:"هل من الممكن أن أكون يوما ما نقيا بريئا مثلك؟ كانت إجابة سلستين مدهشة:"أنا يا سيدي أعاني من هذه البراءة"، كانت ابتسامتها جميلة وجذابة، كان عمر فرانسوا 36 عاما وقد عرف الكثير من النساء، وعمر سلستين 26 عاما ولم تعرف الرجال أو الحب إلا من خلال الكتب، البراءة في عيونها أذهلت فرانسوا، كان حباً من أول نظرة، تخيل نفسه معها، شعر في تلك اللحظة أنه كان ينجذب إلى الفراغ، ومعرفته بذلك كانت تفتح جرحا في قلبه، علاقاته السابقة في تلك اللحظة التي نظر فيها إلى سلستين أصبحت تشبه النكسة، علاقات ليس لها سبب سوى ضراوة الوحدة، سلستين

كانت تحب فرانسوا حتى قبل سفره إلى الأرغواي، وهذا ما اكتشفه أثناء الأحاديث الطويلة بينهما، لكنّ رجلاً من هذه الطبقة كيف يمكن أن يتقبل إنسانة فقيرة ومن أصل قروي مثلها، لكن سلستين في اللحظة التي نظر فرانسوا إليها كانت تمثل تقاطع السماء مع الأرض، الحب يعشق كسر الحدود الزجاجية، لقد تضاعفت صورة سلستين في عقل فرانسوا إلى ما لا نهاية، عاد فرانسوا إلى مونتيفيديو ومعه حبها، وبعد فترة وصلته منها رسالة تخبره فيها أنها حامل، أرسل إليها بأن تصعد على متن أول باخرة وتلحق به، عندما وصلت إلى مونتيفيديو كانت حاملا في الشهر السابع.

كان العرس بسيطا والدعوات كانت فقط لبعض الأصدقاء المقربين، تم الزواج بتاريخ 21 فبراير 1846م، فرانسوا سعيد بوجود سلستين قربه، كان يقول في نفسه:لم أعد وحدي، الوحدة كان لها مذاق مرير وسط هذه المدينة التي تفوح منها رائحة الموت، سلستين قلقة بسبب تلك المشاهد المروعة التي شاهدتها في طريقها إلى بيت فرانسوا، الجثث في كل مكان، الحقول ترسم الأشلاء كإغراء أخير، المشاهد مفزعة في مدينة من الأشباح المحاصرة، مشاهد تؤلم الأعصاب والفرح قد هرب من هذه المدينة مثل لص بعد ارتكاب جريمته، لكن بعيونها الثابتة والذكية جعلت الجميع يشعرون أنها على طبيعتها، خوان مانويل دي روزاس يحاصر مونتيفيديو منذ ثلاث سنوات، المدينة غارقة في هاوية الحرب، ومع ذلك كان الجو في العرس حميما، ولد إيزيدور فرانسوا لوسيان دوكاس الساعة التاسعة صباحا يوم 4 أبريل 1846م، وقع على شهادة الميلاد كل من أوجينيو بودري، بيدرو لافارج، وفرانسيسكو دوكاس وهو أحد أقارب فرانسوا

في مونتيفيديو، بعد ثمانية عشر شهرا، وتحديدا في 10 ديسمبر 1847م توفيت سلستين، كان حزنها لا نهائي، الوضع في مونتيفيديو جعلها كئيبة، لم تتحمل هذه الهالة المأساوية التي تطوقها في كل لحظة، لا يمكن تصور عذاب الوقت في البيت مع صوت المدافع وصرخات البشر، كل شيء حولها مشدود إلى لحظة الموت، وهي نفسها أصبحت غير قادرة على التعامل مع هذا العالم، انتحرت لأن قلبها قد أصبح جافا ولا يمكن تحمل حب هذا الطفل في وسط هذه البشاعة، الموت يمكن العثور عليه ببساطة، أما الحياة فلا وجود لها إلا في المعاناة، موت سلستين جعل فرانسوا كمن ينظر إلى الأسفل، إلى قاع هاوية وكل شيء في هذه الهاوية بعيد جدا، الجنازة لم تكن غريبة عن مدينة تعتبر الحياة فيها غير قابلة للتنفيذ، أصبح إيزيدور تحت رعاية أولالي بودري والخدم في المنزل، في أيام إيزيدور الأولى في هذا العالم عرفت مونتيفيديو الكثير من الموت والكثير من الأحزان، انشق بعض الفرسان والمرتزقة والعبيد ورفضوا أوامر القائد ميلشور باتشيكو، سبب الانشقاق هو وضع سيزار دياز على رأس المعركة، كانت الفوضى عارمة، خرج السجناء من السجن بالقوة، العبيد سرقوا البيوت والدكاكين والحانات، جرائم قتل وقعت أمام الناس في الشوارع، واستخدم باتشيكو العنف ضد هذا التمرد والنتيجة كانت حريق التهم جزءاً من المدينة القديمة، لكن في النهاية تم احتواء التمرد وقتل كل المتمردين، جاء إيزيدور في مكان لا يمكن تصور الفوضى فيه، المدينة راكدة اقتصاديا ولهذا عادت تجارة العبيد من جديد، لا وجود لبضاعة غير الإنسان يمكن المتاجرة بها، ثلث سكان المدينة كانوا فرنسيين، وثلث من العبيد والمرتزقة، وثلث مقسم بين المهاجرين من جنسيات

أخرى والسكان الأصليين، كانت مونتيفيديو قبل الحرب مدينة جميلة وخلابة، شوارع طويلة نظيفة، سهول ووديان ومرتفعات من حولها، البحر وريو دي بلاتا، ميناء مكدس بالسفن والقوارب، أسطح المنازل المطلية باللون الأبيض تجعل منتيفيديو تتوهج تحت أشعة شمس الصباح، الزهور في كل مكان، على شرفات البيوت وفي الشوارع والأزقة، مزارع البرتقال وأشجار التين مثل طوق في عنق المدينة، جاءت الحرب بكل قوتها الرهيبة لتأخذ كل شيء من سكان المدينة وتترك لهم الموت والأوبئة والعبث، كان الطفل يسير مع أولالي في شوارع مونتيفيديو المترية، يشعر بوقاحة النوافذ بزجاجها القذر، يشعر أن النهار يكره هذه المدينة، أولالي تمسك بيد إيزيدورجيدا، الحرب لا تترك الكثير من الطفولة، كان إيزيدور ينظر إلى كل شيء بعيون مفتوحة، كانت المنطقة التي يعيش فيها قد تحوّلت إلى مكان العاهرات المفضل، ينظر إيزيدور إليهن مبتسما لا يفكر في الوقت أو المسافة، يمشي مع أولالي وسط البنادق، وأصوات المدافع ومعها أصوات الطبول، قتل وتخريب كان ضحيته الكثير من أصدقاء فرانسوا، الفيلق الفرنسي كان له تاريخ مع المشاهد المرعبة في مونتيفيديو، قطع الرؤوس ورميها في الحقول، فتح الأجساد طوليا وتركها في الشارع، تمزيق الأحشاء وسلخ الجلود، كانت هذه الأعمال يقوم بها رجال الفيلق بحرية تامة، عاش إيزيدور جوا ساديا وغادراً ومخيباً لكل آمال الطفولة فيه.

كان إيزيدور طفلا صاخبا ومشاغبا جدا، لم يكن أبدا طفلا فرنسيا، إيزيدور ابن مونتيفيديو في كل شيء من الصباح إلى المساء، أما فرانسوا فقد كان غائبا طول الوقت، العمل السياسي والعسكري في مونتيفيديو أخذ كل وقته، ولم يكن

أمام إيزيدور إلا الحياة مع الخدم في البيت، أصبحت الإسبانية هي لغته الأم، كان فرانسوا يشرف بنفسه على تعليمه قواعد اللغة الفرنسية، لكن بعد أن أصبح المستشار الأول في القنصيلة كان الإشراف على تعليم إيزيدور أمرا مستحيلا، لقد عاش إيزيدور معاناة مع هذه اللغة في بداية دراسته بعد عودته إلى فرنسا، كانت الإسبانية هي اللغة التي يفكر بها إيزيدور، لقد تعلم القراءة والكتابة في البيت ومن خلال الخدم، كانت "أولالي" تبذل كل جهدها ليعيش إيزيدور مثله مثل أي طفل في مونتيفيديو، لم يشعر أحد أنه مختلف أو من جنسية أخرى، يذهب مع الأطفال إلى البحر ويسبح مثل سمكة، يراقب العاهرات في الحي ويسمع كلماتهن البذيئة، ويسمع حكايات الخدم عن مغامرات فرانسوا مع النساء، وقصص الخدم عن حياتهم اليومية في ظل الحرب، وقف مرة أمام جثة متعفنة لبقرة، ضغط على يد أولالي وسألها:هل هذا ما يحدث للناس عندما يموتون؟ هل هذا ما حدث لأمي؟ كان السؤال مرعبا بالنسبة للمرأة المسكينة، لكن شرحت بهدوء للصغير كيف يذهب الطيبون إلى الجنة ولا تتعفن جثثهم مثل هذه البقرة، كانت منتيفيديو جحيما، لكن الجحيم الأكبر هو موت أمه وعلاقته المفككة بوالده، حتى بعد نهاية الحصار في 1851م، عين فرانسوا مدرسين خاصين لإيزيدور في اللغات الفرنسية والإسبانية والإنجليزية، وآخرين في مواد التاريخ والجغرافيا والرياضيات وباقي العلوم التطبيقية، البيت تحول إلى مدرسة صغيرة، لم يكن إيزيدور يبذل جهدا كبيرا في الدراسة، لكن في هذه الفترة تعلم الدخول إلى مكتبة فرانسوا، وهي أفضل مكتبة في مونتيفيديو في تلك الفترة، كان عمره اثني عشر عاما عندما طلب منه الأستاذ قراءة "أوديب

ملكا" لسفوكليس، أحب إيزيدور المقطع الذي يعرف فيه أوديب أخيرا الحقيقة المروعة، يصرخ من الألم الذي شعر به وعيناه ممزقتان، شعر إيزيدور أن في الرعب جمالا استثنائيا، لقد شعر بنفس شعور أوديب عندما عرف أن أمه قد انتحرت، وما كان يحبه أكثر هو المقطع الخاص بقتل يوكاستا نفسها في أوديب ملكا، كانت أمه مخبأة في قلبه كنقطة عمياء من الصعب الوصول إليها، لم يكن هناك قبر يزوره أو علامة تشير إليها في أي مكان، هو العلامة الوحيدة على أنها كانت موجودة لدرجة أنه يقول:"أنا ابن رجل وامرأة، حسب ما قيل لي، لقد فاجأني"، أين هي هذه المرأة التي لا وجود لها، لا وجود حتى لقبرها، مغامرة أن تعيش الحياة وحدك في هذه السن، الشعور بأنك مستبعد أو قد تم التخلي عنك يجعلك تهضم الحياة بشكل عشوائي، زاد شعوره بهذا الإقصاء في اللحظة التي بدأ فيها فرانسوا بالتفكير في إبعاد إيزيدور عن مونتيفيديو، في عام 1953م كان الطاعون يتسلل إلى الأورغواي ووصل إلى مونتيفيديو، لم يكون أمام فرانسوا خيار آخر، هناك سبب آخر لم يعلن عنه فرنسوا إلا لصديقه أوجينيو بودري، وهو خوفه على إيزيدور من نسيان فرنسا بشكل كامل، رحل الصبي وهو في سن الثالثة عشرة إلى بلده الأم الذي لا يعرف عنه شيئا، كان في استقباله عمه برنارد دوكاس، وبعد فترة قصيرة مع العائلة في فرنسا انتقل للعيش في القسم الداخلي من المدرسة الأمبراطورية في تاربس، واستقر هناك أعوام 1862، 1861، 1860م، في هذه المرحلة كان طالبا متواضعا، تحصل على بعض الجوائز في الرياضيات والرسم واللاتينية، وظهر مرتين في قائمة شرف الفصل، وفي نهاية هذه الأعوام وأثناء العطلة في بيت عمه برنارد، كان فرانسوا دوكاس يقوم

برحلة إثنوغرافية لدراسة القبائل الغوارانية أو قبائل ما قبل كولومبس، الرحلة انطلقت إلى باراغواي ومنها إلى بوليفيا، البرازيل، وشمال الأرجنتين، في طريق العودة كان فرانسوا مريضا بالملاريا، كانت رحلة قاسية جدا، مات وجُرح فيها الكثيرون، سلم كل المخطوطات التي كتبها لأوجينيو بودري وأمره بالرحيل إلى مونتيفيديو، لكن تم إحراق هذه المخطوطات على يد قطاع طرق في البرازيل، في طريق العودة كان فرانسوا يصاب بنوبات من الحمى والهلوسة الشديدة، يرى فيها إيزيدور وسلستين وعشيقته بعد موت زوجته الراقصة البرازيلية روزاريو دي توليدو، عندما قرأ فرانسوا أناشيد مالدورور كان مدهوشا لأنه اكتشف التشابه بين رؤى إيزيدور والصور التي كان يراها أثناء الهلوسة التي عانى منها أثناء مرضه بسبب الملاريا وسط الغابات.

في هذه العطلة بالذات كان هناك حدثان مفصلان في حياة إيزيدور دوكاس، الأول هو نشر نقوش غويا النحاسية عام 1863م، النقوش تصور كوارث الحرب بين فرنسا وإسبانيا، في هذه الحرب مات 260000 إنسان من الجانب الإسباني على يد نابليون الأول، تتألف النقوش من ثمانين نقشا، من 1 إلى 47 تصور عواقب الحرب والأعمال الهمجية التي ارتكبها الجانبان، من 48 إلى 64 تصور تعاطف غويا مع معاناة الشعب الإسباني أثناء المجاعة في مدريد والفرق بين حياة الأغنياء والفقراء في سنوات الحرب، البقية تصور النظام الرجعي والثيوقراطي تحت حكم فيرديناند السابع، تمثل هذه النقوش الرفضَ والسخريةَ من واقع الحرب ونقداً لخزي الحياة الإنسانية، أراد غويا قول الحقيقة كاملة بحزن وسخرية وبشاعة لا مثيل لها، استخدام يده لمهاجمة الجرائم الإنسانية التي

تُرتكب في الحرب وخارج الحرب، النقوش تفضح السياسة والمجتمع وحتى الطبيعة الإنسانية، النقوش قبيحة وبشعة ومثيرة للاستفزاز، لكن هذا هو بالذات هدف هجوم غويا، قدمها "غوايا" كأشباح وكوابيس، كُتل متوحشة وبشعة من الألوان لا تتسامح مع وحشية الإنسان، استخدم "غويا" كل إمكانات الفن القوطي ورسوم السحر المتداولة لدى الطبقة الأرستقراطية، وهذا يعني استخدم الخيال واللاعقلانية لمهاجمة مجتمع يدعي أنه عقلاني وهو في الحقيقة مشوه ومريض، هذه العدوانية تنقل السوط من يد السيد إلى يد العبد، الخيال في النقوش هو تمويه، الاستعارة هنا تعمل كرقيب على المجتمع والطبيعة الإنسانية، يستخدم الخيال هنا لإحداث التغيير، لكن ليس بالإعلان عما هو الخير كما تفعل الرومانسية، بل للإعلان عما هو الشر، "غويا" يصرخ هذا ما أنتم عليه، هذه هي حقيقتكم وعليكم تغيير ذلك، ولا يقول مثل أي رومانسي هذا ما يجب أن تكونوا عليه، وتقع السخرية بين ما أنت عليه وما يجب أن تكون عليه، السخرية هي الرفض والإدانة؛هي ما يسميها أمثال ليون بلوي وريمي دي غريمونت الجنون، هذه النقوش قلبت حياة إيزيدور رأسا على عقب، هذه النقوش هي مونتيفيديو، هي الخراب الذي عاشه ويبحث عن طريقه ليحذر الناس منه، وهذا أحد الأسباب الذي جعل إيزادور يهتم بالرسم أثناء دراسته، لقد فهم إيزيدور هذه النقوش أكثر من غيره لأنه عاش الحرب والأمراض والأوبئة والمجاعة التي تتكلم عنها، لم تفارق النقوش خياله لحظة واحدة، الحدث الثاني هو قراءة الشاعر "آدم ميتسكيفيتش "، وهو شاعر بولندي ثار ضد الاضطهاد القيصري، ألقي القبض عليه عام 1823م، وتم نفيه إلى روسيا، بعد

إطلاق سراحه ذهب إلى ألمانيا وسويسرا وإيطاليا وقام بتدريس الأدب السلافي في كوليج دي فرانس من 1840 إلى 1844م، بعدها رحل إلى تركيا ومات في القسطنطينية بسبب مرض الكوليرا، آدم ميتسكيفيتش هو "غويا" آخر لكنه يسخدم يده في كتابة الكلمات، في قصائد آدم رفضٌ وسخرية، لقد جعل من الشعر ملحمة حرية وتصوير لخفة الحياة البائسة، صور حياة الريف والحياة الحضرية، تحدث عن الفقر والعمل وحياة الأغنياء، أحب براعة الفقراء والشباب الذين يتم استغلالهم في المصانع، كتب قصائد عن اكتشاف أمريكا والجرائم ضد السكان الأصليين وجعل من هذه الجرائم علامة على عيب في الإنسانية، والأهم من كل ذلك هو تسرب حب هوميروس إلى قلب إيزيدور عن طريق آدم ميتسكيفيتش، ما يهم إيزيدور في العطلة هو القراءة، كانت مكتبة والده في فرنسا كبيرة جدا، وعمه برنارد بتوصية من فرانسوا كان يضيف كل ما ينشر ويكتب ويطبع أثناء غيابه، فرانسوا لديه هوس بالكتب، وانتقل هذا الهوس إلى إيزيدور، كان يتجول في الريف الأخضر وكتاب الشرير القوطي لورد بيرون في يده، لقد أثر بايرون في إيزيدور بسخطه وعنفه ضد كل مبادئ الرومانسية، وأصبح هو نفسه عدواً لدوداً لكل تراث الرومانسية، على ضاف الحنين إلى مونتيفيديو، يجلس تحت شجرة حور أو بلوط، كانت هناك رغبة في قول أشياء تطفو على السطح، الظل بارد، الهواء يهز الأغصان، كلب يقف على حافة الصمت، يحرك ذيله بلا غضب أو سعادة، يسمع صدى كلمات بيرون في الهواء المتموج، لا شيء يهرب من عين إيزيدور.

في تاربس كان هناك لقاء جديد بين إيزيدور والعالم، كل عنصر من عناصر الطبيعة يتحدث إليه، كل شيء لغة، عطور الأزهار، الصباح يتحدث إليه بطريقته الخاصة، بشرة الليل العارية تنطق بالحياة أمامه، الندى فوق الزهور على المنحدرات، الأزرق، الأحمر، الأصفر تتحدث إليه عن الربيع، العشب يرتجف ويتكلم بخجل، استمع بلا نهاية لصوت الماء، هذا اللقاء الشهواني بينه وبين العالم الطبيعي يقابله الكثير من العوائق في اللقاء مع الآخرين، كان التواصل مع الآخر يتم أثناء القراءة، يتواصل بشكل أفضل مع كتاب آخرين، أما تفكيره هو في الكتابة؛ فقد كان إجابة على صوت الطبيعة، رد على صوت الأرض، صوت الحقول، صوت الغابة، في تاربس كان إيزيدور هو الـ "آخر"، لم يستطع إجراء صفقة سرية بين إيزيدور مونتيفيديو وإيزيدور تاربس، لم يكن يعرف ما الذي يتوقعه الجميع منه، ظل الأشجار في مونتيفيديو هو نفسه ظل الأشجار تاربس، لا فرق بين البساتين في مونتيفيديو وفي تاربس، لا فرق بين صوت الريح أو صوت الماء في مونتيفيديو وفي تاربس، لكنّ هناك فرقاً بين العالم البسيط والحميم، وهذا العالم البرجوازي المعقد، هناك عالم بدائي ومضيء للغاية، وهنا عالم متقدم ومظلم للغاية، في تاربس تعرف إيزيدور على "هنري مو" عاشق الشعر، و"جورج دازيت" الذي أصبح محاميا وعضوا في الحزب الاشتراكي، علاقة إيزيدور بدازيت معقدة جدا، فهو يظهر باسمه في الطبعة الأولى من الأناشيد كصديق حميم، في الطبعات الأخرى يتم استبدال اسمه بأسماء حيوانات، وهذا ما يحدث عندما يتنازل الإنسان عن فائض الرومانسية ويعيش الواقع، الأفكار والأيدلوجيا تتغير وتتغير معها العلاقات، دخل إيزيدور إلى

المدرسة الداخلية ليسيه دي باو في أغسطس 1863م، وفي هذه المرحلة من حياته عرف المعنى الحقيقي لقيود المدرسة الداخلية، تعرف على بيدرو زور موران ولويس دوكور وجوزيف بلوستين وأغوست دلماس، لكن أهم شخصين في هذه المرحلة هما بول ليسبس وجورج مينفيل، كانت هناك اهتمامات أدبية مشتركة مع جورج مينفيل الذي تعرف إيزيدور على ثيوفيل غوتييه من خلاله، لكن الأكثر أهمية هو أن بول وجورج لديهما شغف بالصيد وكان إيزيدور يسألهما عن عادات الطيور والحيوانات، يقول عنه ليسبس الذي كان يجلس في الفصل خلف إيزيدور:"كان يجلس في غرفة الدراسة لساعات ويداه على جبينه وعيناه مثبتتان على كتاب كلاسيكي لا يقرأه، منغمسا في تخيلاته، كان رافضا لكل شيء ومنفصلا عن كل شيء، ويسأل أسئلة خيالية نواجه صعوبة في الإجابة عنها، لكنه لم يكن أبدا لا أخلاقيا أو ساديا أو مجنونا"، اختار إيزيدور الفلسفة والبلاغة للدراسة في ليسيه دي باو، وفي هذه المرحلة كان طالبا سيئا، كان وجهه شاحبا بشكل دائم وظهره منحنٍ قليلا، وشعره يسقط على جبينه، صوته غريب وحزين جدا، يتكلم بصعوبة وأحيانا بعصبية شديدة، في هذه المدرسة الثانوية شعر بأنه من عالم مختلف تماما، منح ليسيه دي باو اسم "مقر البلاهة..الدير الأبدي"، كان غريبا عن المحيطين به، وشعر أنه في الجحيم، "عندما يخضع تلميذ داخلي، في مدرسة ثانوية، خلال سنوات، هي دهور من الصباح إلى المساء، ومن المساء حتى اليوم التالي، لحكم منبوذ من الحضارة، تظل عيونه دائما عليه، يحس أن أمواجا صاخبة من الحقد المتأصل تصعد كدخان كثيف إلى دماغه، الذي يبدو له على وشك أن ينفجر" . كان حنينه لمونتيفيديو لا

يطاق، كان روحا رائعة وحالمة وفي أعماقه طيبة كبيرة عندما كان على ظهر السفينة قادما إلى فرنسا، لكن كل شيء تغير عندما تحوّل إلى همجي وغريب عن الحضارة، وزاد من مرارة هذا الشعور توبيخ هنستين أستاذ البلاغة، في نهاية الفصل الدرسي عام 1864م قرأ أمام أستاذه قصيدة كتبها، كانت جمل إيزيدور مفكرا فيها جيدا، جمل أنيقة وسهلة وتحلم بالكثير من الأشياء، شعر هنيستين بأن إيزيدور يتحداه، ويتحدى بناء الجملة التي يتكلم عنها بشكل يومي، عندما ألقى قصيدة مليئة بالأفكار والصور الجديدة وبّخه أمام الجميع، إيزيدور يشمئز من اللاتينية ومن وجهات نظر هنستين، كان تأثير اللغة الإسبانية كبيرا عليه، فهذه اللغة بالذات تهتم بالنحو الإغريقي واللاتيني بشكل متساهل جدا، تشجع هذه اللغة على التجاوزات، بالنسبة له كانت الإسبانية لغة ثقافة وليس لغة تواصل فقط، هذه الثنائية اللغوية كانت مرفوضة في عرف هنستين، كان يرفض الأستاذ أن يكون التلميذ تابعا لهوميروس وليس له.

عاش إيزيدور في ليسيه دي باو الأعوام: 1865، 1864، 1863م، في هذا الوقت بالذات كانت فرنسا تنتقل من مجتمع ما قبل صناعي إلى مجتمع صناعي، العقدُ ما بين 1860-1870م كان عقد الفوضى الاجتماعية والسياسية، في عصر الإمبراطورية الثانية نابليون الثالث يحكم بطريقة مطلقة، الهيئة التشريعية، والجهة التنفيذية والسياسة الخارجية في فوضى كارثية، ولد لتريامون من رحم دوامة هذا العصر، إيزيدور كان ينظر إلى لوتريامون وهو ينمو في ظل إقصاء ميشيليه ورينان، في ظل نفي فيكتور هوغو، ومنع بايرون وفلوبير، الرقابة كانت تقف عائقاً أمام الفنون التشكيلية والأدب والفكر، وموضوع المرأة مطروح بقوة

في أدبيات سان سيمون، فورييه، ميشيليه، للعمل على تحقيق المساواة، المرأة تجسيد للشر، ثمرة لعنة، مريرة مثل الموت، ساحرة مثل الشيطان، هكذا ينظر المجتمع للمرأة في تلك الفترة، وهذا الرأي يستمد قناعاته من الأساطير الشرقية والغربية والكتاب المقدس، عندما كان إيزيدور في طريقه إلى بوردو كانت مراسم الزواج بين فرانسوا دوكاس وماريا أرنيس دي دوكاس قد انتهت، أصبح فرانسوا أهم رجل في القنصلية الفرنسية في مونتيفيديو، كان على وشك التقاعد واستثمر بأمواله في العقارات، كل يوم كانت أمواله تزيد بسبب انتعاش الاقتصاد في الأوراغواي، عاش إيزيدور في بوردو إلى 25 مايو 1867م، كان الفندق الذي يعيش فيه صغيرا وجميلا، ومن هناك أصبحت علاقته مع الأرق قوية جدا، كان يعاني من التناقض بين الوعي الاجتماعي والوعي الفردي، في عام 1842م ولد مالارميه، في عام 1844م ولد فيرلين، في عام 1846م ولد لوتريامون، في عام 1854م ولد رامبو، كان هذا عصر الشعر، عصر تمجيد العبقرية، عصر البحث عن الأحلام، كان مشروع إيزيدور قد بدأ في التشكل، لم يكن لديه صورة واضحة للهوية الذاتية وهذا ما زاد من حماسه للمشروع، كتاب المستقبل يجب أن يكون مكانا يقفز إليه إيزيدور، مكاناً لا ينتمي إلى هذا العالم، بل إلى عالم تكون في الكلمات ثقيلة ومؤلمة، الكتاب الذي سيكتبه إيزيدور موجود في كل مكان حوله، هو لا يكتب الكتاب بل ينتظره، كانت بوردو مغرية للغاية، مخيفة بجمالها وتجعل القلب يسخر من كل الأسرار، إيزيدور كان يقرأ كثيرا، القراءة سعادة، لكن في جوهر هذه السعادة تكمن مأساة، كل كتاب ننتهي منه يصبح بلا فائدة أو متعة، شيءٌ موضوع على رف بعيد ننظر إليه ولا نجد فيه

إشارة للبداية، إيزيدور يقرأ كل شيء لكن يحتاج إلى ما هو أكثر، كانت مكتبة والده تظهر أمامه، القراءة باللغة الإسبانية فيها متعة أكبر، لهذا قرر السفر إلى مونتيفيديو، صعد على ظهر السفينة "هاريك" يوم 25 مايو 1867م، قرر أن يتجه إلى الأرجنتين لزيارة العائلة هناك، لكن الزيارة كانت فاشلة جدا، فقد كانت معه بعض النسخ من مسودات أناشيد مالدورور، وبعد أن اطلع عليها أحد أبناء عمه تم طرده، ترك كل شيء ورحل باتجاه مونتيفيديو، ورحل أبناء عمه إلى كنيسة سانت دومينغو لتسليمها النسخ ولحقرها حتى لا تقع في يد شخص آخر، كانت مونتيفيديو في انتظاره، المدينة التي تضربها كل الأمواج ولا تغرق، أموج الحرب والمرض والجوع لا تعطل حميمة مونتيفيديو، جاء إيزيدور بحثا عن هوية، وبالمقابل كانت الشوارع والميناء ومياه النهر، وجوه السكان الأصليين الحزينة، وجوه المهاجرين الباحثين عن الثروات تبحث عنه، شغف الأصل، التواصل مع العزلة، كلها هناك في مونتيفيديو، فرنسا منفى، فرنسا خطأ يجب أن يتفاقم ولا مجال لتصحيحه، الاغتراب سيّء حتى لو كان بهدف نبيل، في فرنسا إيزيدور وحيد والأصدقاء يرحلون الواحد تلو الآخر، وهذا ليس بسبب عيب فيه، بل لأن ذكاء التقليد يتناسب مع الصداقة، لكي أكون صديقا لك يجب أن أكون مثلك، وهذا ما لا يستطيع إيزيدور القيام به، علينا دائما الاختيار بين تجربة عاطفية وتجربة عقلانية، مونتيفيديو تجربة عاطفية، وقف إيزيدور في هذه التجربة مثل شجرة تنتظر شروق الشمس، الرحلة ليست هي الخريطة، ليست عبور المحيط إلى قطعة أرض، الرحلة هي اللحظات السرية، المفاجآت بين لحظة وصولنا والقصة بكاملها، مشى إيزيدور في شوارع مونتيفيدو المستقيمة، هنا

كانوا يأتون بالأولاد من المدرسة لحضور مراسم شنق بعض الرجال أثناء الحرب، هنا كانت تقف العاهرات بملابسهن المضحكة وأصواتهن التي لا تعرف الاستراحة على الحدود، هنا كانت حلبة مصارعة الديوك ومشهد العبث البشري الجميل بطريقة أو بأخرى، هناك في الزاوية يجلس تجار العبيد، في نهاية هذا الشارع يقف الماء في انتظاره مع "أولالي بودري"، لم يذهب إلى البيت قبل أن يسلم عليها، شم رائحتها، الآخرون هم لحظات في حياتنا، "أولالي" لحظة تشبه الحج، لحظة لا يمكن احتجازها أو التغلب عليها، في البيت كان فرانسوا في انتظاره مع زوجته، فرانسوا لم يتغير، يقف هناك دائما في الزاوية التي لا يعرف فيها إيزيدور ما إذا كان هو الخسارة التي تقوي الإنسان، أم أنه هو نقطة ضعف الصمت المتكرر للحياة، ذهب معه إلى المكتب وحدثه عن رغبته في أن يكون شاعرا، وأنه لا يفكر في العمل معه أو في الثراء الذي لا يشكل إغراء بالنسبة له، لم يعلق فرانسوا، فقط ابتسم وخرج من المكتب، كانت المكتبة أمام إيزيدور كأنها الجنة، لكن التعب فرض عليه الذهاب إلى غرفته، في صباح اليوم التالي ذهب إلى مكتبة في وسط مونتفيديو، أثناء التنقل بين الرفوف وقع بصره على كتاب الإلياذة ترجمة الكاتب جوزيف جوميز هيرموسيلا، وبجانبه كتاب فن الكلام للكاتب نفسه.

هيرموسلا ولد عام 1771م في مدريد ودرس اللاتينية والخطابة في جامعة خيتافي، والفلسفة في دير سانت توماس بمدريد، درس الرياضيات واللغة الإغريقية على يد الأستاذ لوسيان دي كازيميرو فلوريز كانزيكو، وقام بتدريس الإغريقية والخطابة قبل أن يتم نفيه إلى فرنسا، درس الخطابة في مونبلييه،

والإغريقية في باريس، عاد إلى مدريد عام 1820م، وعاش بين التدريس والصحافة، أصبح مع الوقت قائد فصيل وطني وهاجم كل الفن ما قبل الرومانسي، وكان مناصرا للكلاسيكية الجديدة، ترجمة هيرموسيلا للإلياذة هي أفضل ترجمة عرفتها أوروبا، وتم إعادة طبعها إحدى عشرة مرة، أكثر المقاطع قوة وروعة في الإلياذة يصبح ضعيفا ومملا بعد الترجمة من لغته الأصلية، دائما الترجمة تخون الأفكار الاصلية لهوميروس، أفضل ترجمات الإلياذة هي قصائد عصرية فيها رائحة هوميروس وليس كلماته، كانت الترجمة الفرنسية تعتمد على اللاتينية، لكن هيرموسيلا ذهب إلى المصدر مباشرة، ولأن الإسبانية أول لغة كان لديها قواعد في أوروبا فقد كانت ذات تقاليد طويلة، لقد وجد إيزيدور ما كان يبحث عنه، وجد الحلقة المفقودة التي تربط كل أفكاره، لقد وجد المعلم الذي يبحث عنه، ولديه كتاب على المستوى النظري هو فن الكلام، وكتاب على المستوى العملي هو الإلياذة، درس إيزيدور الإلياذة في باو، لكنها كانت نسخة مراقبة ومهذبة من الإلياذة، تم حذف كل العنف والجنس منها، هيرموسيلا لم يخفف الكلمات، لم يلطف وقع الجمل على القارئ، ترجمة الإلياذة إلى الفرنسية تشبه موسيقى الغرفة، لكن ترجمة هيرموسيلا كانت هي عنف ووحشية وفضاضة الباروك، وجد في لغة الباروك الكلمات المناسبة لترجمة كلمات هوميروس وهو يصف مشاهد القتال الأكثر دموية، عندما يصرخ أغمانون:"حتى الطفل في بطن أمه لن ينجو من الموت"، نفهم معنى الوحشية والشراسة في المعارك، هذه الضراوة كانت غريبة عن العصر الرومانسي، هذه الضراوة فهمها السرياليون وكل من عاش بعد الحرب العالمية الأولى والثانية،

يعرفها سكان العالم الجديد، يعرفها سكان أفريقيا المخطوفين ليكونوا عبيدا، جميلة هي لوحة خيول آخيل، يقول هوميروس:"الدوس على جثث الأبطال، يلطخ الدم الرمح المنتصب وجانبي العربة"، هذه الكلمات الفضة والمغرقة في وحشيتها يتم حذفها وتخفيفها بطريقة باردة ومملة في الترجمة الفرنسية:"هل أستطيع، بسعادة غامرة، أو غضب شديد، أن أقطع جسدك بيدي إلى قطع، وآكل منه بقسوة"، هذه الضراوة البربرية في حرب طروادة لا وجود لها في الترجمة التي درسها إيزيدور، هذه النسخة تفتقد القوة والنبل والقسوة، إيزادور الكاتب يظهر شيئا فشيئا بإرشاد من هيرموسيلا، "سأثبت في بضعة أسطر كيف أن مالدورور كان طيبا خلال سنواته الأولى، حين عاش سعيدا، انتهى، لقد أدرك فيما بعد أنه ولد شرير: قدر خارق ! أخفى طبعه قدرما استطاع خلال عدد كبير من الأعوام، لكن في النهاية بسبب التركيز الذي لم يكن طبيعيا فيه، كان الدم يصعد إلى رأسه كل يوم، إلى أن ارتمى بتصميم -عاجزا عن احتمال حياة من هذا القبيل-في مهنة الشر"، في هذا المقطع يقول لوتريان مون : كيف أصبح كاتبا، مهنة الشر هي الكتابة والدم الذي يصعد إلى رأسه هو حبر الأفكار، "قد لا نصدق للوهلة الأولى، أن مالدورور يحتوي على كل هذا القدر من الدم في شرايينه؛ إذ على وجهه لا تتوهج سوى انعكاسات الجثة"، يستغرب من كمية الأفكار التي يتدفق الحبر ليكتبها أثناء التقدم في الأناشيد، كيف يريد لهذه الكتابة أن تكون؟ " أريد تسخير عبقريتي لوصف ملذات القساوة!ملذات ليست عابرة ولا اصطناعية، بل، قد بدأت مع الإنسان، وستنتهي معه، ملذات

القساوة وجدها في الإلياذة، والمعركة بين الخير والشر، بين النسر والتنين، هي معركة آخيل وهيكتور، وحصار طروادة هو حصار مونتيفيديو.

يجلس إيزيدور فوق سطح البيت كما كان يفعل وهو طفل، ينظر إلى الأفق المفتوح أمامه كجرح، لقد أخذ مفهوم الأرض معنى جديدا في القرن التاسع عشر، ثورة عام 1848م جعلت موضوع الجنسية والوطنية يطفو على سطح الأحداث، هذا ما جعل البحر والساحل بكثرة يظهر في الشعر الرومانسي والحديث بقوة، المدن التي يعيش فيها المغتربون هي المدن الصفراء، المدن الذابلة عكس باريس الحية بكل معنى الكلمة، يصرخ من فوق السطح:"إن نهاية القرن التاسع عشر ستشاهد شاعرها، ولد على الشواطئ الأمريكية، على مصب البلاتا"، كانت صرخة في وجه الاقتلاع الجغرافي الذي كان يشعر به، ينظر إلى الأشجار، إلى صفوف الطيور التي تسير في الهواء نحو المجهول، السهل تغطيه أناقة الحنين، يقرأ هيرموسيلا، يذهب ليسبح مثل سمكة في مياه النهر، البحر يمنحه طريقة للوجود في العالم، مزاج مكتئب، نشوة ضد الموت، القلق الذي ينتزع الروح، الأرق وألم اللحظة الليلية، الكتاب القادم لابد أن يكون الأكثر غموضا والأكثر إثارة للنقاش، "لن أترك لكم مذكرات"هكذا قال لنفسه وهو ينظر إلى الأمواج، كان القرن التاسع عشر قرن الحزن والندم، "الأجنحة تتعب كثيرا، في طيران مرتفع، دونما أمل ودونما ندم"، "الشهوات الحسية المرّة لخيبة الأمل، التجاعيد الطاعونية للشيخوخة، رعبات الوحدة ومشاعل الألم"، يترك البحر يبتعد عما يحرج وحدته ويطمس هويته، يذهب إلى السهل المفتوح، ينظر إلى قطعان الجاموس، إلى المستنقعات، الثقوب المائية، الحيوانات المتعفنة،

الحشرات، يدون ملاحظاته وينظر إلى الطبيعة كملاك مشع، يمشي من الصباح إلى المساء، يستلقي على العشب ويشعر أنه يصلي، حين عاد إلى باريس في بداية عام 1868م عاش في إحدى الغرف في فندق بشارع نوتردام دي فيكتور، وتعرف على ألفريد سيركوس وفريدريك داميه وهما يساريان ومديرا صحف صغيرة في الحي اللاتيني، إرسال نسخة من النشيد الأول إلى عشرين ناقدا دون جدوى، كان فرانسوا يبعث إليه براتب شهري، تردد على حانات الحي اللاتيني ومونمارتر، وأصبح يقضي الليالي في المنطقة الليلية من باريس بسبب الأرق، كانت هذه لحظات هروبه من كل شيء، تعرف على مجموعات من شباب اليسار، كان لوتريامون في داخله عملاق مناهض للبرجوازية والرومانسية، وكان ينظر في ليالي باريس إلى مجتمع سطحي يدفعه إلى العزلة والوحدة، باريس حزينة وتاربس مملة، الغرفة في الفندق هي أفضل مكان للبقاء فيه، عليه أن يختبئ من هذا الصخب مثل فراشة ليلية، انتقل للعيش في 32 شارع فوبورغ-مونمارتر، ثم إلى 15 شارع فيفين، ثم عاد إلى شارع فوبورغ مرة أخرى، تم نشر النشيد الأول من قِبل "باليتوت، كويستروي وشركائه" في أغسطس 1868م موقعا بثلاث نجمات دون أن يلاحظ أحد، نشر النشيد الأول مرة أخرى في 5 سبتمر 1868م في مجلة نصف شهرية اسمها "الشباب" يحررها ألفريد سيركوس موقعة هذه المرة باسم "ابيستمون" استعار الاسم من رسالة بولس الرسول، في عام 1869م ظهر النشيد الأول مرة أخرى في مختارات شعرية بعنوان عطر الروح، نشرت هذه المجموعة في بوردو وهذه المرة موقعة بثلاثة نجمات، وفي هذه النسخة تم تعديل اسم دازيت ليصبح حرف "دي" فقط، في عام 1869م تم

الاتفاق مع ناشر فيكتور هوغو ألبرت لاكروا في بلجيكا لنشر العمل بالكامل تحت اسم لوتريامون، لكن الناشر أصابه الرعب من الرقابة ولم يوزع الكتاب، ينشر النشيد الأول مرة أخرى في يناير 1869م في مجلة الشعب في باريس موقعا بثلاث نجمات مرة أخرى، في صيف العام نفسه يتم نشر الكتاب عن دار فيربوكهوفن في بروكسل، يوضع الكتاب في قائمة الكتب الممنوعة من النشر، وبما أن إيزيدور لم ينشر النشيد الأول باسمه الحقيقي أبدا، فهذا يعني أنه هو من اختار الاسم المستعار، والاسم الذي اختاره هو لعبة لغوية قام بها ليظهر كيف تعامل معه المجتمع الفرنسي في تلك الفترة كآخر، l'autre تعني الآخر، بعدها حرف الجر a الذي يشير إلى المكان، mont أصل كلمة Montevideo، بهذه الطريقة يصبح معناها "الآخر من مونتيفيديو"، نيتشه قال:"كل عقل عميق يحتاج إلى قناع"، إيزيدور اختار الحقيقة لتكون قناعاً، كان دائما هو الآخر من مونتيفيديو، هذا القناع كان ضروريا في تلك الفترة ؛ لأن كل كلمة، كل فعل يساء فهمه إذا تعلق الأمر بالأدب. لقد اختار إيزيدور الطريق الصعب جدا وهو وصف الشر لتحريك الاستجابة المطلوبة من الخير، وهذا كان عكس ما يفعله عصر كامل، الرومانسية كانت تصف الخير لقمع الاستجابة غير المطلوبة من الشر، كانت الأناشيد محاكاة ساخرة للرومانسية لتصويرها في مشاهد من الكريكاتير المضحك، ولهدم الرومانسية استخدمها مقلوبة، وفخخ كل كلمة بمعنى عميق وبعيد المنال.

ما يميز لوتريامون عن كل السابقين له في أدب ذلك العصر هو هذه الحركة الانعكاسية التي اختارها، وهي توريط القارئ من البداية، والإشارة إليه بإصبع

الاتهام:أنت شرير، في هذه الكلمات تعرّف على الشر، تعرّف على كيفية محاولته ممارسة السلطة عليك، لكن لا تستسلم له أبدا، هذا هو التحذير المهم في الأناشيد، عندما تقرأ الأناشيد تعرف أن الشعر لا يستخدم اللغة الموجودة لخلق نص شعري، بل يصنع لغة جديدة لخلق شعري جديد، في الأناشيد نسمع صوت لوتريامون ومالدورور والكاتب، إيزيدور كان يكتب من الخارج، لا وجود لخطوط بين هذه الأصوات في النص، وهذا ما جعلنا نشعر أن الشرير طيب والطيب شرير، القارئ نفسه يدخل اللعبة ولا يعرف ما إذا كان يعبر من شخص إلى شخص أو من حالة إلى حالة أخرى، من الخير إلى الشر، من الشر إلى الخير، أليس هذا هو الإنسان في حقيقة الأمر، كانت الرومانسية تحاول تأبين السخرية والحقيقة المروعة للإنسان، لكن لوتريامون عاد بهذا التهديد الخطير للنظام الاجتماعي، ضاع الكتاب، تم نسيان الكاتب، لكنه يظهر من جديد وأصبح شعارا للطليعة وأخذ مكانه الذي يستحقه في الأدب، لقد كان لحظة تخريبية مذهلة للتماسك الأدبي لذلك العصر وإلى اليوم، هل فعل لوتريامون ذلك ببساطة؟ لا بكل تأكيد، لقد عرف أكبر معاناة وظلماً في السنتين الأخيرتين من حياته، كانت هناك النشوة مع اليأس، اليوتوبيا ونهاية العالم، "حنا أرندت" كان لديها ملاحظة مهمة تقول فيها:"الثورة هي الوحيدة التي تضع أمامنا مباشرة مشكلة البدايات"، كان لوتريامون ثوريا، لكن هل من السهل أن تقوم بثورة من خلال نص أو من خلال الأدب كله؟ الأدب عادة مثلنا جميعا يخاف الهزيمة والفشل، وهذا يطرح الموضوع القديم الجديد وهو الالتزام في الأدب، ويطرح العلاقة بين ما يريده السوق وما يريده الكاتب، لوتريامون لم يفكر فيها

يريده السوق، لهذا كان في ظلام النسيان لفترة طويلة، لكنه عاد وقام بالثورة التي أرادها في الوقت المناسب، ذاق السخرية من الكتاب والنقاد، تم رفضه واضطهاده، عرف قساوة الوحدة ومرارة الإنكار، تعرض لسوء الفهم، الهجوم الشخصي، والكلام عنه بحجج غير متماسكة، لكن هذا لم يمنعه من البحث عن هوية مستقلة وكتابة نص أصلي منفصل عن عصره، يخرج كل ليلة إلى حانات مونمارتر بحثا عن الطيبة، لكنه لا يجدها إلا في روايات الرومانسيين:"أبحث أنا، عن الطيبة، محرضا بحب الخير، سنواتي ليست عديدة، ومع ذلك، فإني أشعر منذ الآن أن الطيبة ليست سوى تجميع لمقاطع لفظية رنانة، إني لم أجدها في أي مكان"، لهذا كتب نصا يتحدى ما هو قائم ويعد بمشروع طليعي، لم يوزع كتاب أناشيد مالدورور إلا في يناير عام 1870م، في 15 أبريل قام بإيداع كتيب صغير بعنوان "أشعار" لدى وزارة الداخلية، في 19 من يوليو اندلعت الحرب الفرنسية البروسية، وفي سبتمبر كانت باريس محاصرة، الحرب تبرز في ذاكرة لوتريامون، الأصوات المألوفة للمدافع والصرخات، ينأى بنفسه عن كل شيء، يحاصر نفسه في غرفته، الحرب تخفي نفسها تحت ضمير الإنسانية بشفافية سيئة، كان الهواء في الخارج شرساً وعدوانياً، الأصوات في الخارج تفسح المجال للذكريات القاتمة كي تعض قلبه، مونتيفيديو تظهر بنغمة عاطفية حزينة، لوتريامون قرر عدم عيش هذه التجربة مرة أخرى، لم ينتحر كما وعد من قبل، لكن موته كان مرغوبا فيه، الجيش الفرنسي مبعثر ومضطرب ومرعوب، ولوتريامون يسمع الموت يهمس له:لم تبلغ الرابعة والعشرين، أنا الشر قادم لأنتقم منك، كان يجب أن تفهم أنك ستعاني بدون أمك، لا تبكي، لا تبكي، أنا أقل مرارة من الحياة التي

عشتها أنت، هل تتذكر أغاني أمك بالقرب من مهدك؟ هل كنت تكتب يوتوبيا إصلاحية في عالم من الخراب؟ لكنك نسيت التهديد الوحيد الذي هو أنا، الآخر الذي لا يقف أبدا عند السياج الخارجي للحياة، مات إيزيدور لوسيان دوكاس الساعة الثامنة صباحا في 24 نوفمبر 1870م، في غرفته بشارع فوبورغ وتم دفنه مؤقتا في المقبرة الشمالية في مونمارتر، ثم تم استخراجه في 20 نوفمبر 1871م لدفنه مرة أخرى بشكل دائم ومثل أمه لم يُعرف مكان هذا القبر الجديد، في عام 1873م وصل فرانسوا لوسيان دوكاس إلى باريس، لاستلام ما تبقى في غرفته، وتسديد ديونه المستحقة للناشر، لم يستلم شيئاً سوى نسخة من الإلياذة التي ترجمها هيرموسيلا ونسخة من فن الكلام، عليها ملاحظات مكتوبة باللغة الإسبانية، وفي أول صفحة مكتوب:"ملك السيد إيزيدور دوكاس لوسيان"، كان فرانسوا يسمع صوت إيزيدور وهو يقول:العالم جحيم وآخر كلماته في الأناشيد :"اذهب لترى بنفسك، إذا كنت لا تصدقني".

المحتويات

الأزرق الحزين..... 7
أزرق بيكاسو..... 15
أزرق منتصف الليل..... 27
أزرق الأفق..... 41
أزرق الطاووس..... 51
أزرق ضبابي..... 61
الأزرق البروسي..... 81
أزرق ألاسكا..... 95
أزرق عروس البحر..... 113
أزرق الأيدي الحزينة..... 129
أزرق ما وراء البحر..... 161
أزرق فرنسا..... 197
ملحق..... 231